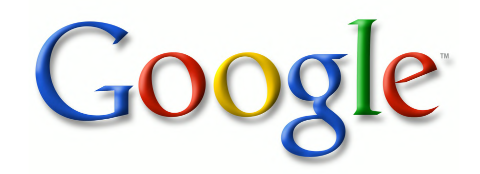


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

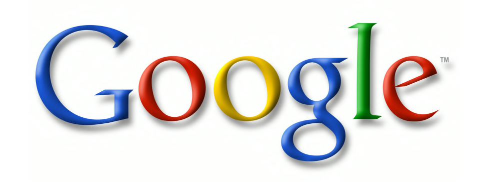
Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`



A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

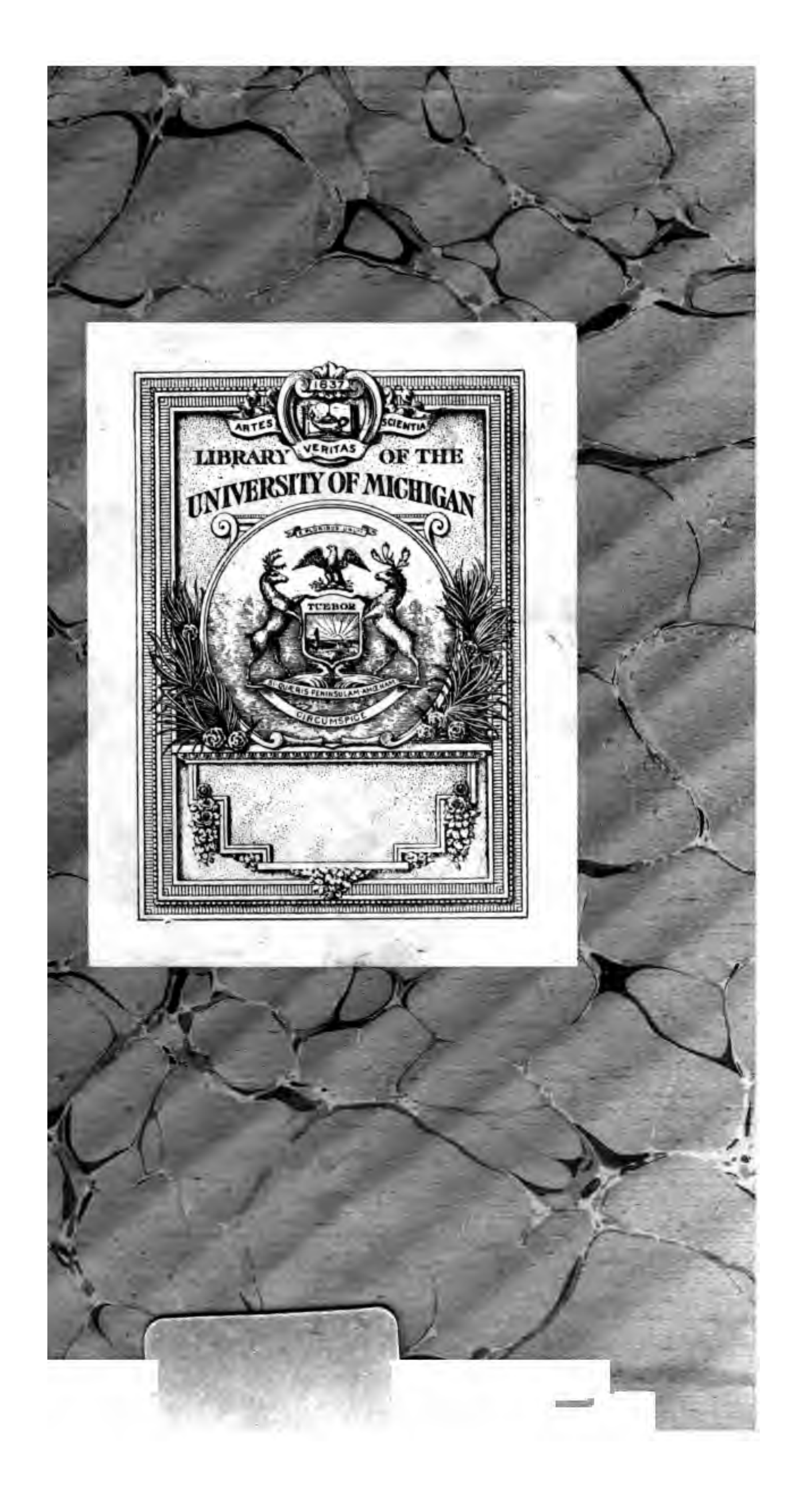
Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.
+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

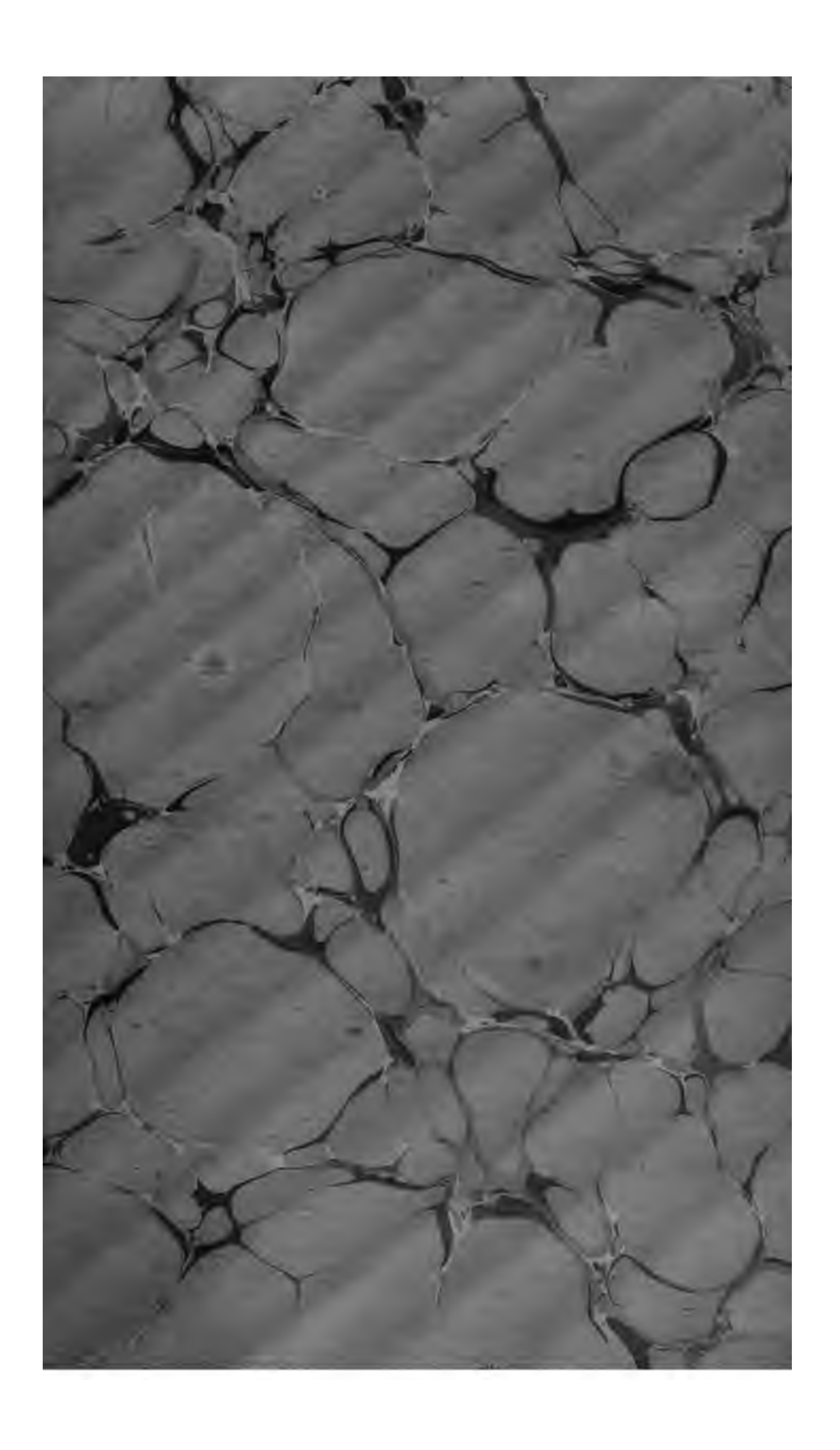
À propos du service Google Recherche de Livres

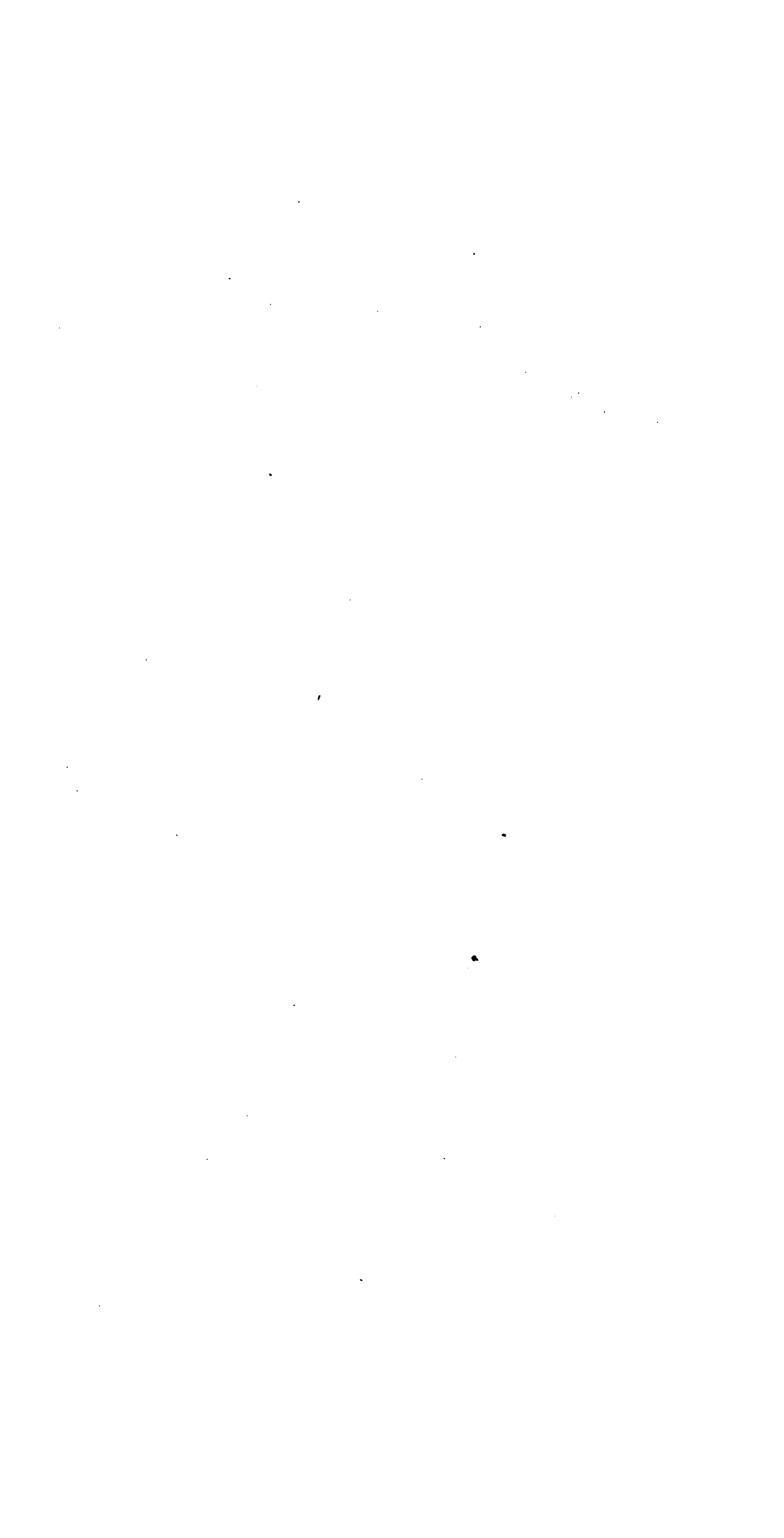
En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


A 815,136



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE





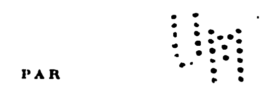
PH
222
.B53

DU BEAU

2219-01. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.

DU BEAU

ESSAI SUR L'ORIGINE ET L'ÉVOLUTION DU SENTIMENT ESTHÉTIQUE



PAR

LUCIEN BRAY

Docteur en philosophie et lettres.

PARIS

FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR

ANCIENNE LIBRAIRIE GERMER BAILLIÈRE ET Cie

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1902

Tous droits réservés

AVANT-PROPOS

Nous nous faisons du beau, à l'heure actuelle, une idée extraordinairement complexe. Nous appliquons cette épithète aux choses les plus disparates; nous disons : une belle fleur, une belle ode, une belle symphonie, une belle action, une belle théorie, une belle machine, une belle opération, etc., etc. Aborder le problème de l'esthétique par le sommet, c'est donc se vouer d'avance à l'insuccès. Pour arriver à une solution au moins approchée, c'est par son côté le plus simple et le plus accessible, chez les races inférieures et plus bas même, qu'il faut l'étudier.

Tel est l'esprit qui nous a guidé. Oubliant pour un moment la psychologie humaine, si compliquée et si obscure encore, nous irons demander aux botanistes et aux zoologistes l'explication des beautés de tout genre, répandues à profusion dans leur domaine. Quand ces maîtres sûrs et *désintéressés* dans la matière nous auront

313516

révélé la signification de la beauté dans la nature, il nous sera facile, revenant alors à l'homme, de découvrir en lui le véritable point de départ, la racine de l'émotion esthétique. *C'est, à proprement parler, l'unique but de ce livre.*

Mais nous n'avons pas cru pouvoir nous borner là :

Avant tout, il était indispensable d'entrer dans l'examen de quelques points préliminaires. De déterminer, en premier lieu, *l'équivalent physiologique de l'émotion*, puisque, à cette condition seulement, il devenait possible et légitime d'étendre à la psychologie les conclusions auxquelles nous conduirait l'observation biologique. De délimiter ensuite, par la discussion de la *valeur esthétique de nos divers sens*, le champ de nos investigations et de préciser les caractères sur lesquels elles devaient porter. De justifier, en outre — en présence du succès aussi considérable qu'immérité, à notre sens, d'une première tentative de solution biologique de la question : la *théorie du jeu* — la nécessité d'une solution nouvelle, en montrant les difficultés qui rendent celle-là inacceptable.

D'autre part le principe nouveau entraînait une conception spéciale de l'évolution du sentiment et de l'idée du beau. Nous ne pouvions nous dispenser d'en esquisser au moins les grandes lignes, sans nous dissimuler le caractère conjectural de cet essai, à la réserve de quelques résultats positifs acquis par les recherches bien connues sur les sentiments esthétiques élémentaires.

Enfin, il fallait en faire l'application aux principaux chapitres de l'esthétique : à l'idéal, au laid, au goût, au sublime, au joli, au gracieux, à l'art, et, sans entrer dans les détails, montrer du moins comment la théorie que nous proposons permet de les comprendre et de les expliquer.

LISTE DES OUVRAGES CITÉS

Les indications de volume, de page ou de chapitre se rapportent aux éditions ci-dessous. Les citations sont accompagnées seulement du nom de l'auteur; tout rappel ou mention du titre a été supprimé lorsqu'il n'était pas indispensable.

ANDRÉ (le P.). *Essai sur le beau.* Paris, 1770, in-8°.

BAIN. *Les sens et l'intelligence*, trad. Cazelles. Paris, 1874 (3e édit. en 1895). Alcan.

— *Les émotions et la volonté*, trad. Lemonnier. Paris, 1885. Alcan.

BEAUNIS. *Les sensations internes.* Paris, 1889. Alcan.

CHAIGNET. *Les principes de la science du beau.* Paris, 1860. Durand.

COURDAVEAUX. *Du beau dans la nature et dans l'art.* Paris, 1860. Didier.

DARWIN. *La descendance de l'homme et la sélection sexuelle*, trad. Barbier. Paris, 1881. Reinwald.

DUMONT (Léon). *Théorie scientifique de la sensibilité.* Paris, 1875 (dern. édit. en 1890). Alcan.

ESPINAS. *Les sociétés animales.* Paris, 1878. Alcan.

FÉRÉ (Ch.). *Sensation et mouvement.* Paris, 1887. Alcan.

GOBLET D'ALVIELLA. *L'idée de Dieu d'après l'anthropologie et l'histoire.* Bruxelles, Muquardt et Paris, 1892. Alcan.

GROOS (Karl). *Die Spiele der Thiere.* Iéna, 1896. Fischer. (Une traduction française par Dirr et Van Gennep, vient de paraître chez Alcan.)

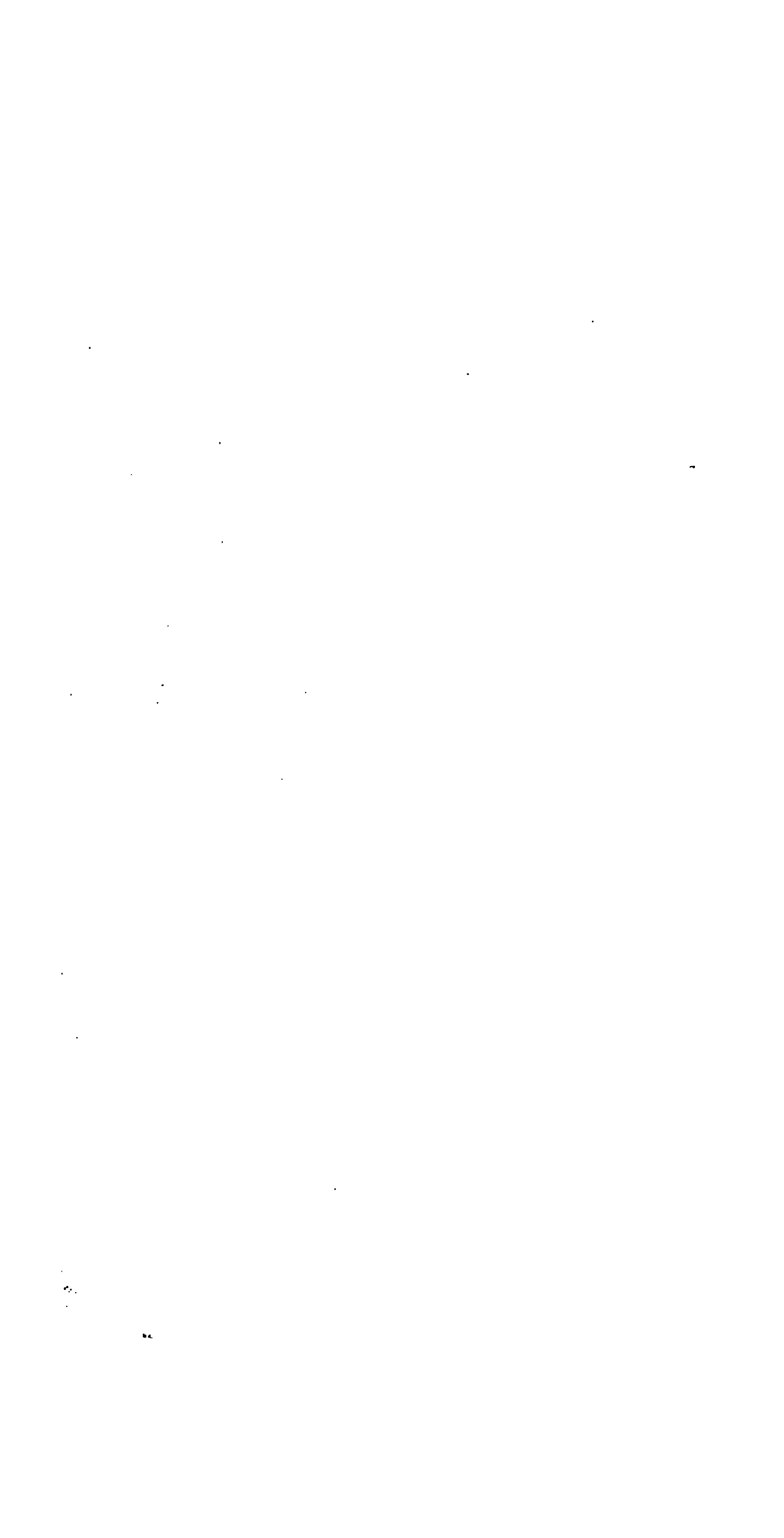
GUYAU. *Les problèmes de l'esthétique contemporaine.* Paris, 1884. Alcan.

HOUZEAU (J.-C.). *Études sur les facultés mentales des animaux comparées à celles de l'homme.* 2 vol. Mons, Manceaux, 1872.

HUTCHESON. *Recherches sur les idées que nous avons de la beauté*

et de la vertu. 2 vol. 1er traité : *De la beauté, de l'ordre, de l'harmonie et du dessin,* trad. franç. Amsterdam, 1750.
Janet (Pierre). *L'automatisme psychologique.* Paris, 1889. Alcan.
Kant. *Critique du jugement.* 2 vol. (t. IV et V des œuvres complètes), trad. Barni. Paris, 1846.
Lameere (Aug.). *Esquisse de la zoologie.* (Sans date.) Bruxelles. Rosez.
Lange. *Les émotions,* trad. Dumas. Paris, 1896. Alcan.
Lefèvre (A.). *La religion.* Paris, 1892. Reinwald.
Lévêque (Ch.). *La science du beau.* 2 vol. Paris, 1862.
Lubbock (J.). *L'homme préhistorique.* 2 vol. Paris, 1888. Alcan.
— *Les origines de la civilisation,* trad. Barbier. Paris, 1873 (3e édit. en 1881), Alcan.
— *Les sens et l'instinct chez les animaux.* Paris, 1891. Alcan.
Perez (B.). *L'art et la poésie chez l'enfant.* Paris, 1888. Alcan.
Pilo. *La psychologie du beau et de l'art.* Paris, 1895. Alcan.
Reid. *VIIIe essai sur les facultés intellectuelles; — Du goût.* t. V des *Œuvres philosophiques,* trad. Jouffroy. Paris, 1829.
Ribot. *Psychologie des sentiments.* Paris, 1896. Alcan (1).
— *Les maladies de la personnalité.* 1885, *ibid.*
— *Psychologie de l'attention.* 1889, *ibid.*
Ricardou. *De l'idéal.* Paris, 1890. Alcan.
Richet (Ch.). *Essai de psychologie générale.* Paris, 1891. Alcan.
Romanes. *L'intelligence des animaux.* 2 vol. Paris, 1887. Alcan.
Rosenkranz. *Aesthetik des Hässlichen.* 1853. Königsberg.
Schiller. *Écrits divers sur l'esthétique,* trad. Régnier. Paris, 1862.
Sergi. *La psychologie physiologique.* Paris, 1888. Alcan.
Souriau. *L'esthétique du mouvement.* Paris, 1889. Alcan.
Spencer. *Principes de psychologie,* trad. Ribot et Espinas. 2 vol. Paris, 1875. Alcan.
— *Essais de morale, de science et d'esthétique,* trad. Burdeau. 3 vol. Paris, 1877. Alcan.
Sully-Prudhomme. *L'expression dans les beaux-arts.* Paris, 1883. Lemerre.
Véron (Eugène). *L'esthétique.* Paris, 1878. Reinwald.
Wallace. *Le darwinisme,* trad. H. de Varigny. Paris, 1891. Lecrosnier et Babé.
Wundt. *Éléments de psychologie physiologique,* trad. Rouvier. 2 vol. Paris, 1886. Alcan.

(1) N. B. — Sauf indication contraire, les citations et renvois sous le nom de cet auteur se rapportent à cet ouvrage.



DU BEAU

INTRODUCTION

§ I

L'ÉMOTION, LE PLAISIR ET LA DOULEUR

Le beau est l'une des multiples formes du plaisir ; il suppose comme élément essentiel l'*émotion*. Si toute modification affective fait défaut, les conditions extérieures qui le déterminent ordinairement peuvent encore être réalisées et voire reconnues ; mais il n'y a pas à proprement parler d'impression esthétique. Inutile d'insister sur ce point : tous les traités de psychologie expérimentale font de l'esthétique un chapitre de l'étude des sentiments.

Avant d'aborder le domaine particulier de la beauté, il est donc indispensable de s'entendre sur la signification des termes *émotion*, *sentiment*, *plaisir*.

I

Qu'est-ce qu'une émotion ?

Si nous décomposons par l'analyse ce que l'on désigne, en bloc, sous ce nom, nous y trouverons com-

munément : un *état intellectuel* (perception ou idée) ; un *état affectif* (sentiment ou émotion proprement dite) ; des *états organiques*, consistant principalement en modifications de l'innervation musculaire (mouvements d'expression) et troubles vaso-moteurs (dilatation ou constriction), respiratoires, sécrétoires, etc. (1). De ces trois éléments, lequel est l'essentiel ? Deux théories divisent les psychologues à cet égard. Pour les uns, l'élément intellectuel est le point de départ ; il détermine l'état émotionnel, qui engendre à son tour les troubles moteurs. Pour les autres, ce sont les états organiques, les manifestations motrices, provoquées par une excitation interne ou externe ou par une idée, les *tendances*, appétits, besoins, désirs, inclinations, dont l'émotion n'est que la révélation à la conscience. Cette dernière théorie, émise en même temps et d'une façon indépendante par le médecin danois Lange et le psychologue américain W. James, reprise et complétée par Th. Ribot, qui en a fait l'application systématique à l'ensemble de nos émotions, est celle que nous adopterons.

Rappelons succinctement les faits sur lesquels elle s'appuie (2) :

Il n'est guère contestable que tout état affectif ne soit inséparable de certaines conditions physiologiques : cela est évident pour les formes inférieures de l'émotion, et quant aux sentiments les plus élevés

(1) Pour l'étude détaillée de ces manifestations, voy. Ribot, chap. VIII et IX de la Ire partie.

(2) *Ibid.*, Introduction ; Ire partie, chap. VII ; Conclusion, etc.

(religieux, moral, intellectuel, esthétique), Ribot a longuement établi l'importance de ces mêmes éléments physiologiques en ce qui les concerne, pourvu que l'on étudie, bien entendu, l'émotion vraie, ressentie, éprouvée et non des formes intellectualisées (1). — D'autre part, on sait qu'il existe des *états émotionnels purs*, c'est-à-dire « vides de tout élément intellectuel, de tout contenu représentatif, qui ne (sont) liés ni à des perceptions, ni à des images, ni à des concepts et qui (sont) simplement subjectifs, agréables ou désagréables ou mixtes » (Ribot, p. 7). Telles, l'excitation agréable que procure l'alcool ou le hachich, les modifications affectives consécutives à certains phénomènes physiologiques ou pathologiques, comme la puberté, la grossesse, l'hypocondrie, etc. Ces derniers exemples sont particulièrement démonstratifs, en ce qu'ils permettent de saisir sur le vif l'apparition des trois constituants de l'émotion : des modifications se produisent au sein de l'organisme (1[er] moment) ; traduites dans la conscience, elles engendrent un ton affectif spécial (2[e] moment) ; cet état suscite des représentations correspondantes (3[e] moment) (*ibid.*, p. 9). Un état intellectuel, loin d'être le point de départ obligé de l'émotion, n'est donc même pas indispensable à sa production : « Il y a des états qui ne dérivent d'aucune idée, mais qui, au contraire, l'engendrent (2). » — Dès lors, tout se réduit à montrer l'antériorité de la tendance motrice sur l'émotion.

(1) *Ibid.*, p. 100 à 107.
(2) Ribot énumère quatre types d'états émotionnels de ce genre, p. 7.

A priori, déjà il semble difficile de la nier, si l'on réfléchit qu'elle se ramène, en somme, suivant la juste remarque de Ribot, à l'antériorité de la vie *végétative* sur la vie *animale*. Les mouvements des organismes inférieurs sont purement *mécaniques*, obéissant exclusivement à des causes physico-chimiques (chimiotaxie, phototactisme, etc.) ; rien ne nous autorise à supposer en eux quoi que ce soit d'analogue à la conscience. Si tel est le cas pour les plantes, même les plus élevées — et nul, croyons-nous, ne songe à le contester — il faut l'affirmer à plus forte raison pour les protistes et sans doute pour les plus rudimentaires des animaux, chez lesquels la différenciation est loin d'atteindre la perfection qu'elle offre chez les végétaux supérieurs. La sensation avec ses deux éléments, perceptif et affectif, n'apparaît qu'à un stade plus ou moins avancé de l'animalité (encore faut-il s'élever très haut dans la série pour observer des manifestations assez semblables aux nôtres pour ne laisser aucune équivoque sur leur nature). Si loin que l'on veuille reculer la limite de la conscience, il vient nécessairement un point au-dessous duquel subsiste seule l'*irritabilité réflexe* — ce mot étant pris, avec la plupart des physiologistes, comme désignant le véritable type primitif de l'activité nerveuse, et non une action volontaire au début, devenue graduellement mécanique. Au-dessus de cette limite, la complication progressive du système nerveux tend à introduire entre les deux moments du réflexe simple des phénomènes intercalaires particuliers : excitation et réaction acquièrent un certain

retentissement dans l'organisme; les modifications physico-chimiques qui les constituent, s'accompagnent d'une impression plus ou moins vaguement perçue et sentie par le sujet, d'une *sensation*, d'un *acte de conscience* (il nous paraît impossible de séparer les deux termes). Ces phénomènes, rudimentaires et tout accessoires au début, gagnant sans cesse en complexité et en intensité, finissent par passer au premier plan dans la vie psychique de l'être, à raison de l'importance qu'ils prennent pour lui. La conscience est le résultat graduel du développement du système nerveux ; elle suppose chez celui-ci un degré déterminé de perfectionnement : rien de plus, rien de moins ; elle apparaît dès que ce degré se trouve réalisé ; elle fait défaut tant qu'il n'est pas atteint. Elle n'est pas quelque chose de spécial à un petit nombre d'organismes venus, on ne sait d'où, se superposer à leur développement général, creusant entre eux et le reste de l'animalité un abîme au point de vue psychique ; elle dérive naturellement de la constitution même de l'organisme, c'est-à-dire, en dernière analyse, de la matière elle-même. Ainsi le veut l'esprit de la méthode évolutive.

Mais les lois de l'évolution s'opposent à ce que l'on fasse de la conscience une propriété générale des êtres vivants, à moins de l'accorder également aux végétaux ou d'expliquer pourquoi ceux-ci ont perdu cette propriété que possédaient les premiers organismes. Les considérations qui précèdent suffiraient donc, à défaut d'autres témoignages, pour établir d'une manière

indiscutable le caractère primitif, fondamental, des manifestations motrices. Mais les preuves expérimentales ne manquent pas. On peut les classer sous trois chefs :

1° Les cas, déjà cités, où des modifications normales ou pathologiques de l'organisme entraînent des changements corrélatifs dans la vie affective. « Le plaisir et la douleur suivent les changements de la tendance comme l'ombre suit les mouvements du corps... Là où l'homme normal, à tendances normales, met le plaisir, l'homme anormal, à tendances anormales, met la douleur. Inversement, ce que l'homme à tendances normales sent comme agréable, l'homme à tendances anormales le sent comme désagréable » (Ribot, p. 199). On en connaît de nombreux exemples : perversion des instincts relatifs à la nutrition dans la grossesse, l'anémie, la chlorose, l'hypocondrie ; changements d'humeur dépendant de la nutrition générale chez les goutteux, les rhumatisants, les dyspeptiques ; rapports constatés entre certaines affections cardiaques et les dispositions affectives : excitation, irritabilité chez les aortiques, taciturnité et mélancolie dans l'insuffisance mitrale, etc., etc. (*ibid.*, p. 122, 199-200) ;

2° L'action des substances excitantes ou calmantes sur les émotions : le vin donne la joie ; l'alcool, le courage ; le hachich, l'exaltation ; les douches la calment, etc. (*ibid.*, p. 95. — Lange, p. 103-107). « Par un médicament qui exerce une action paralysante sur le système vaso-moteur, le fameux bromure de potassium, dit Lange, nous pouvons non seulement

diminuer l'angoisse et la tristesse, mais encore, si nous voulons, produire un état d'apathie parfaite, où le sujet est également incapable d'être gai ou triste simplement parce que les fonctions vaso-motrices sont suspendues. » En d'autres termes : empêchez les manifestations motrices, vous empêchez du même coup l'émotion. C'est la confirmation expérimentale de ces lignes de Ribot : « Supprimez dans la peur les battements de cœur, la respiration haletante, le tremblement, l'affaiblissement musculaire, l'état particulier des viscères ; supprimez dans la colère l'ébullition de la poitrine, la congestion de la face, la dilatation des narines, le resserrement des dents, la voix saccadée, les tendances impulsives ; supprimez dans le chagrin les pleurs, les soupirs, les sanglots, la suffocation, l'angoisse, — que restera-t-il ? Un pur état intellectuel, pâle, incolore, froid. Une émotion décorporalisée est un non-être (p. 96) » ;

3° Les phénomènes de suggestion par le sens musculaire (*induction psycho-motrice*) et de *polarisation psychique*. En provoquant chez les hystériques les manifestations (attitudes) d'une émotion, prière, colère, amour, cette émotion apparaît (Ribot). « La vue d'un mouvement, dit Féré, invite à la reproduction de ce mouvement... L'attitude et l'expression suggèrent l'idée ou l'émotion correspondante. Si l'on peut lire sur son visage la pensée de son interlocuteur, c'est qu'en le regardant on prend inconsciemment son expression et l'idée se présente en conséquence (1). »

(1) *Sensation et mouvement*, p. 15.

— La polarisation est l'inversion d'un état fonctionnel quelconque, sous l'influence d'un esthésiogène (1). Sous l'action d'un aimant, par exemple, la gaieté suggérée à une hystérique est remplacée par la tristesse; la colère, par le sourire; l'envie de battre, par celle d'embrasser. Or, comme « il est clair que cet agent physique (l'aimant) ne peut modifier qu'un phénomène *physique* », il faut en inférer qu'un phénomène *physique* est la base de l'émotion.

W. James, rapporte le docteur Paul Sollier, demandait comme seule preuve irréfutable de cette thèse un cas d'anesthésie absolue et totale, entraînant avec elle l'absence complète d'émotion. Si la chose est impossible, il existe pourtant des cas qui s'en rapprochent. Tel est celui que décrit le docteur Sollier (2). Un homme de quarante-quatre ans, avec tares héréditaires, nerveuse et mentale, est atteint de parésie de l'appareil musculaire tout entier : les sens tactile, thermique, musculaire et la sensibilité à la pression sont abolis, l'analgésie est complète; les muqueuses de la conjonctive, de la langue, du pharynx, de l'anus, du gland, sont insensibles à toute excitation, de même que l'urètre, la vessie, l'estomac et le rectum ; le sentiment de la faim et de la satiété est nul ; les besoins de la miction et de la défécation ne sont pas sentis ; les réflexes cutanés et tendineux n'existent pas ; la vue est très affaiblie ; le goût et l'odorat sont supprimés ; seule

(1) Voy., sur ce point, Binet et Féré, *Revue philosophique*, avril 1885, p. 369 et suiv.

(2) *Recherches sur les rapports de la sensibilité et de l'émotion* (*Rev. philosoph.*, 1894, p. 241 et suiv.).

l'ouïe est presque normale. Eh bien ! de même que le sujet ne sent pas battre son cœur, de même « quand arrive un événement qui devrait l'émouvoir, il ne le sent pas davantage ». Rien ne lui fait plaisir. « Je suis » insensible à toutes choses; rien ne m'intéresse. Je » n'aime personne; je ne déteste personne non plus. » Il ne sait même pas si cela lui ferait plaisir de guérir : « l'affirmation que je lui fais que cela est possible ne détermine aucune réaction chez lui, pas même de surprise ou de doute. La seule chose qui paraisse l'émouvoir un peu, c'est la visite de sa femme. Quand elle paraît dans la salle, « ça me donne un coup dans » l'estomac, dit-il, mais sitôt que je la vois, je voudrais » qu'elle soit partie ». Souvent il a peur que sa fille soit morte : « Si elle mourait, je crois que je ne lui survi- » vrais pas ; pourtant si je ne devais pas la revoir, ça » ne me ferait rien. »

Pour suppléer à l'insuffisance d'observations directes, le docteur Sollier s'est efforcé de réaliser expérimentalement les conditions que réclamait W. James. A deux grandes hystériques hypnotisables il enlève par suggestion, soit la sensibilité périphérique (organes des sens spéciaux, sensibilité musculaire et articulaire), soit la sensibilité viscérale (sensations plus ou moins vagues provenant des autres parties du corps), soit toutes deux ensemble. Puis il leur suggère une idée qui devrait engendrer — et engendre effectivement, quand la sensibilité subsiste — une émotion agréable ou pénible. Voici, par exemple, quelques-unes de ses expériences et les réponses de ses

sujets (*l. c.*, p. 246-253) : « Je dis brusquement au sujet C... : « Ta mère vient de mourir. » Il y a quelques ondulations dans le tracé (du pneumographe)... J'insiste. « Oui, bon », me dit-elle d'un ton absolument indifférent et sa respiration reprend son rythme aussi calme qu'auparavant. Ramenée à son état de sensibilité, je lui demande si elle n'a rien éprouvé du tout à l'annonce de la mort de sa mère. « Non, me répond-elle, » je ne l'aimais plus. — D. Alors quand je t'enlève ta » sensibilité, tu n'aimes plus personne. — R. Non, pas » même moi, puisque je ne sens plus rien » (p. 252). Étant anesthésiée complètement, je lui demande : « Aimes-tu bien M. X... (c'est son amant) ? — R. Je ne » sais pas. — D. Lui ne t'aime plus ; est-ce que ça te » fait quelque chose ? — R. Non. — D. Je croyais que » tu tenais à lui. Ça ne te fait rien ? — R. Non, ça m'est » égal. — D. C'est pour t'éprouver, lui dis-je, je sais » qu'il t'adore. Ça te fait plaisir ? — R. Non, ça me » flatte. » Je rappelle alors la sensibilité périphérique et viscérale et, pour comparer, je repose les mêmes questions : « D. X... ne t'aime plus, tu sais. Ça t'est » égal ? — R. Oh ! non, ça me fait de la peine, beau» coup (en même temps, grandes oscillations et irrégularités du tracé). — D. Non, je te taquine. Il t'aime » bien, au contraire ; es-tu contente ? — R. Oh ! oui, » rien ne peut me faire plus de plaisir » (la respiration s'accélère), etc. (p. 253).

Il ressort de ces expériences, dit avec raison Sollier, que lorsqu'on supprime la sensibilité complète d'un sujet, celui-ci n'est plus capable d'éprouver d'émotion.

Tel est le cas pour l'un de ses sujets. Chez l'autre, « où l'anesthésie est beaucoup moins profonde, il se produit quelques réactions dans le domaine viscéral et dans le domaine moteur de la face, où du reste l'anesthésie n'est pas aussi complète que dans les membres puisqu'il faut conserver l'ouïe et les mouvements qui servent à l'émission des sons et à l'articulation du langage ». Cela montre que « la suppression de la sensibilité générale et sensorielle entraîne l'abolition de l'émotivité au prorata de l'intensité de l'anesthésie. Lorsque celle-ci n'est pas complète, il se produit encore un choc, un ébranlement plus ou moins circonscrit dans la sphère viscérale — l'anesthésie du domaine vaso-moteur ne pouvant être aussi profonde que celle du domaine moteur — mais qui n'est perçu qu'en tant que sensation brute, de même que l'idée dépouillée de tout élément émotionnel est réduite à l'état d'idée pure ». Mentionnons à ce sujet, sans insister sur les observations et les expériences de l'auteur, que : « la suppression de la sensibilité viscérale suffit pour abolir l'émotivité, tandis que celle de la sensibilité périphérique ne la modifie pas, ou la modifie seulement dans des proportions presque négligeables » (p. 258).

Concluons donc avec Ribot : *Les états agréables ou pénibles ne constituent que la partie superficielle de la vie affective, dont l'élément profond, irréductible, consiste dans les tendances, appétits, besoins, désirs,* c'est-à-dire *dans un phénomène moteur, actuel ou virtuel, réalisé ou à l'état naissant.* « L'émotion n'est que

la conscience de tous les phénomènes organiques... qui l'accompagnent et qui sont considérés généralement comme ses effets... Une émotion diffère d'une autre émotion suivant la quantité et la qualité de ces états organiques, suivant leurs combinaisons diverses, n'étant que l'expression subjective de ces divers modes de groupement. » En d'autres termes, « ce que les mouvements de la face et du corps, les troubles vasomoteurs, respiratoires, sécrétoires, expriment objectivement, les états de conscience corrélatifs que l'observation intérieure classe suivant leurs qualités, l'expriment subjectivement ; c'est un seul et même événement traduit dans deux langues ». (*Ouv. cité;* p. 2, 94, 113, 192.)

II

Toute émotion est susceptible de revêtir deux aspects différents, de se présenter à nous avec deux tons diamétralement contraires en apparence : le *plaisir* et la *douleur*. Ce sont là des *formes générales* de la vie affective, dont les diverses émotions constituent les manifestations spéciales.

Les psychologues sont loin de s'entendre sur la nature de ces deux états et de nombreuses théories ont déjà été émises à ce sujet. La plus accréditée consiste à considérer le plaisir et la douleur comme réellement opposés et séparés par un état neutre ou d'indifférence — l'existence de ce dernier étant toutefois contestée par plusieurs auteurs. Cette théorie nous semble inacceptable. Elle n'est qu'un dernier vestige

de cette *illusion dualiste*, fruit d'une expérience hâtive et rudimentaire, qui a laissé des traces si profondes dans toutes les langues et jusque dans le vocabulaire des sciences. Or, cette illusion, dont l'opposition du bien et du mal offre le type le mieux caractérisé, n'a pu, comme bien d'autres, résister aux méthodes rigoureuses de l'expérimentation moderne.

En dépit des suggestions des mots, il n'est plus possible aujourd'hui de croire que le mal est le *contraire* du bien, en ce sens que toute activité vitale ou psychique oscille entre deux pôles extrêmes, placés l'un en face de l'autre. La réalité ne connaît pas ce besoin de « dichotomie » dont l'esprit humain semble dévoré. A maintes reprises déjà, poussé par l'irrésistible logique des choses, le bon sens paraît s'être efforcé de briser le moule étroit de cette conception. *In medio virtus*, disaient les anciens. *Le mieux est l'ennemi du bien*, dit la sagesse de nos pères. La biologie est venue confirmer la justesse de ces vues : elle a montré la situation *mitoyenne* du bien entre *deux extrêmes* également nuisibles. Au naïf dualisme des religions et des métaphysiques, elle a substitué la notion scientifique de l'*optimum* dont la loi peut s'énoncer ainsi : « *Tout phénomène vital qui est fonction d'une variable commence à se produire à partir d'un certain état de la variable* (*minimum*), *se réalise de mieux en mieux à mesure que la variable croît jusqu'à un état déterminé* (*optimum*), *après quoi un accroissement de la variable fait se réaliser de moins en moins bien le phénomène ; celui-ci s'arrête enfin quand la varia-*

ble a atteint une certaine valeur (*maximum*) » (1).

C'est aux botanistes que nous devons la découverte de cette loi ; les plantes, en effet, par leur structure et leur physiologie plus simples, par la facilité plus grande de leur culture et de leur observation, se prêtaient mieux que l'organisme animal à des expériences de cette nature. En voici un exemple emprunté au règne végétal : la température la plus favorable à la germination du blé est celle de 28-29 degrés centigrades ; à mesure qu'elle s'éloigne de cette moyenne dans un sens ou dans l'autre, la germination devient de plus en plus difficile ; au-dessous de zéro et au-dessus de 40 degrés, celle-ci ne s'opère plus. Ce chiffre de 28-29 degrés constitue dans ce cas l'*optimum* de température ; zéro et 40 degrés sont les températures limites.

Mais la portée de cette loi dépasse, et de beaucoup, la sphère de la botanique. Elle se vérifie dans tout le domaine des faits physiologiques. « Il n'est probablement pas de chapitre de la physiologie, dit Léo Errera, où l'on ne retrouve cette loi de l'*optimum* ou du juste milieu. » « Chacun sait que si des excitations modérées sont favorables à l'accomplissement des fonctions vitales, les excitations excessives sont assurément nuisibles. Pour les nerfs et les muscles des animaux, c'est chose si connue qu'il n'y a pas lieu d'insister. »

(1) Léo Errera, *L'optimum*, dans la *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1895-1896, n° 5, p. 336-337. — L'exemple et les citations qui suivent sont extraits de cet article, qui se termine par une longue liste de phénomènes physico-chimiques et biologiques dans lesquels cette loi trouve son application.

Dès lors, pourquoi ne pas l'étendre également à la psychologie et donner au problème du plaisir et de la douleur une solution aussi simple que rationnelle ? Tout organe a besoin d'une certaine quantité d'excitation pour entretenir un état normal de tonicité ; si elle descend au-dessous de ce *minimum*, il y a souffrance (1) ; si elle s'élève au-dessus, il y a plaisir ; ce plaisir croît ensuite jusqu'à une certaine intensité *optima*, après quoi il commence à diminuer jusqu'à une seconde limite (*maximum*) au-delà de laquelle l'excitation trop violente devient douloureuse. Le plaisir se manifeste donc entre deux limites au delà et en deçà desquelles l'impression change de caractère (2). Au-dessous de la limite inférieure, la douleur doit être appelée *négative*, et *positive* au-dessus de la limite supérieure. Aux environs de chaque limite existe une espèce de « zone neutre » ; on peut donner le nom d'*état d'indifférence* à l'inférieure ; mais la transition supérieure constitue

(1) « Outre les impulsions faciles à observer qui partent du cerveau et déterminent les mouvements volontaires, d'autres impulsions motrices en partent aussi d'une façon continue ; d'ordinaire, à l'état normal, elles sont trop faibles pour pouvoir être observées, car elles ne provoquent aucune contraction musculaire sensible et maintiennent seulement les muscles dans un état de tension peu élevé ; c'est ainsi que, même dans le repos complet, par exemple dans le sommeil, nos muscles restent à un certain degré de contraction ; dans ce cas, le corps prend ordinairement une attitude qu'il ne peut conserver après la mort. » (Lange, p. 147.) — Sous l'influence de la tristesse, par exemple, outre le sentiment de fatigue, il y a diminution de cette innervation latente. (*Id.*, p. 38.)

(2) Spencer avait déjà dit : « Généralement parlant, le plaisir accompagne les activités moyennes, quand ces activités sont de nature à être en excès ou en défaut. » (Cité par Ribot, p. 50.) Cf. l'*Abrégé* de Degreef, p. 28 : « Le plaisir accompagne les états moyens ; la douleur, les extrêmes... » — Wundt dit aussi : L'expérience atteste que, « dans tous les domaines sensoriels, les sensations d'énergie modérée sont spécialement accompagnées de plaisir ». (I, p. 528.)

plutôt un état d'*angoisse* ou de *malaise*, dont on peut voir un exemple dans certaines émotions qui accompagnent parfois la contemplation du sublime.

Si l'on accepte cette théorie, toute difficulté disparaît au sujet du rôle comparé de l'*intensité* et de la *qualité* de l'excitation. La première seule possède une influence réelle (et cela est parfaitement conforme aux expériences de Féré (1) qui démontrent l'effet utile de toute excitation, quelle qu'elle soit, pourvu qu'elle ne dépasse pas certaines limites de puissance ou de durée) ; la seconde n'est qu'une apparence, due à ce que chez certains excitants, « l'optimum d'action est situé très bas ». Tel est le cas pour les poisons. En très petites quantités, il est établi que plusieurs d'entre eux favorisent certains phénomènes physiologiques : la fermentation de la levure de bière par exemple (2) ; leur utilité dans la thérapeutique est d'ailleurs un fait bien connu et l'on sait que la dose à employer est des plus variables, c'est-à-dire que l'*optimum se déplace* suivant la constitution et l'état du sujet. — Sur le terrain psychologique, ces lignes de Wundt montrent clairement, à notre sens, que la prétendue influence de la *qualité* n'est qu'une illusion. « Si l'énergie d'un acide est modérée, ce dernier doit être rangé dans les sentiments agréables, et dans les sentiments désagréables si son énergie est plus considérable. La sensation du doux n'est agréable qu'à condition de ne pas dépasser une certaine intensité et une certaine durée ; la sensa-

(1) Voy. *Sensation et mouvement.*
(2) Voy. Errera, article cité, p. 333.

tion de l'amer perd son caractère répugnant, si son énergie est modérée. Il en est de même pour les odeurs... Nous pouvons donc formuler comme règle le résultat général suivant : *il n'y a aucune qualité de sensation qui soit absolument agréable ou désagréable, et, pour chacune, le sentiment est... fonction de l'intensité* (I, p. 531, 532). »

La finalité du plaisir et de la douleur est évidente dans cette conception ; le terme même d'*optimum* indique clairement les rapports entre ces deux états et l'avantage de l'organisme. Sous l'influence de conditions diverses, ordinairement pathologiques, cet optimum peut d'ailleurs se déplacer ; alors apparaissent ces plaisirs et douleurs *morbides* auxquels Ribot a consacré un chapitre de sa savante étude (1). Ces phénomènes, qui constituent dans les théories admises actuellement des exceptions embarrassantes, rentrent pour nous dans la règle commune. Ce sont des cas analogues au déplacement de l'optimum des poisons pendant la maladie, que nous rappelions tantôt.

Il est facile de rattacher cette théorie à la théorie générale de l'émotion. Une excitation quelconque, actuelle ou ravivée, provoque certaines modifications dans les systèmes circulatoire, respiratoire, sécrétoire, etc. La nature des organes intéressés détermine le caractère spécial de l'émotion qui apparaît; l'intensité de la modification détermine le ton agréable ou désagréable de celle-ci. La vie affective tout entière se

(1) Voy. le chap. IV de la Ire partie.

trouve de la sorte intimement reliée aux phénomènes fondamentaux de la vie organique — et même plus bas encore, à la cause primordiale où se ramènent toutes les actions physiques : le mouvement.

Le problème de l'origine du sentiment esthétique prend donc dans cette conception une forme concrète qui en facilite singulièrement la solution. Il se réduit, en effet, à découvrir la tendance ou le besoin dont cette émotion n'est que l'expression consciente. De plus, en donnant aux éléments psychiques un équivalent organique, cette théoric permet d'aller chercher jusque dans les phénomènes moins complexes des vies inférieures la racine et la signification première de cette tendance. En un mot, à l'investigation psychologique, encore entourée de tant de chances d'illusions et d'erreurs, elle permet de substituer l'observation biologique, infiniment plus sûre dans l'état présent de la science.

§ II

DES SENS ESTHÉTIQUES

Les yeux et les oreilles sont, selon le mot de Bain, les grandes avenues par où pénètrent jusqu'à l'esprit les influences esthétiques. La valeur des autres sens, à cet égard, est nulle ou peu s'en faut. Quelle que soit la diversité des opinions au sujet du beau lui-même, l'unanimité des psychologues est à peu près acquise sur ce point. Néanmoins, la thèse contraire, qui se trouve en germe au XVIIIe siècle dans le système de

Burke (*Recherches philosophiques sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*), a été soutenue avec beaucoup de force par Guyau dans ses *Problèmes de l'esthétique contemporaine* (1884), et reprise par Pilo dans *La psychologie du beau et de l'art* (1895).

La question est assez importante pour mériter un sérieux examen.

I

Résumons d'abord, aussi brièvement que possible, les principales raisons qui ont été invoquées en faveur de l'équivalence esthétique de nos sens.

« Toute sensation agréable, quelle qu'elle soit, et lorsqu'elle n'est pas par sa nature même liée à des associations répugnantes, écrit Guyau, peut revêtir un caractère esthétique en acquérant un certain degré d'intensité, de retentissement dans la conscience (p. 61). » Il faut, en effet, distinguer trois phases dans la sensation. Dans la première, l'être constate un choc, léger ou violent, et distingue plus ou moins vaguement la *qualité spécifique* et l'*intensité* de l'impression, sans savoir à peine encore si la sensation sera agréable ou désagréable. Dans la deuxième, la sensation se précise et prend, s'il y a lieu, un caractère clairement *douloureux* ou *agréable*, résultant de ce qu'elle est nuisible ou utile. Enfin, lorsque la sensation de douleur ou de plaisir ne s'éteint pas immédiatement pour laisser place soit à un acte indifférent, soit à une autre sensation, elle se diffuse dans le système nerveux, à la façon d'une onde, éveille par association ou sugges-

tion une foule de pensées et de sentiments complémentaires et envahit la conscience entière. « A cet instant la sensation, qui ne semblait d'abord qu'agréable ou désagréable, tend à devenir *esthétique* ou *antiesthétique*. L'émotion esthétique nous semble ainsi consister essentiellement dans un élargissement, dans une sorte de résonance de la sensation à travers tout notre être, surtout notre intelligence et notre volonté. C'est un accord, une harmonie, entre les sensations, les pensées, les sentiments (p. 72-74). » De là, cette définition du beau : « une perception ou une action qui *stimule en nous la vie* sous ses trois formes à la fois (sensibilité, intelligence et volonté) et produit le plaisir par la *conscience rapide de cette stimulation générale*... Le beau est renfermé en germe dans l'agréable... L'agréable se ramenant à la *conscience de la vie non entravée*, c'est là aussi qu'on peut trouver le vrai principe du beau... Tout plaisir tend à devenir esthétique; celui qui ne reste qu'agréable *avorte* pour ainsi dire » (p. 75-77).

Pilo va plus loin encore : « Nous appelons beau le *plaisir*, et laid la *douleur* exclusivement ou du moins essentiellement et principalement *sensoriels*. Le beau est donc *ce qui nous plaît, mais ce qui plaît avant tout et surtoùt au sens* (p. 5). » « Une chose n'a pas besoin, pour être belle, que le courant nerveux qu'elle détermine en nous se propage au delà de la zone du sens; qu'il suscite des émotions, confirme des théories, évoque des visions ; *tout cela n'est qu'un surplus pour l'esthétique, un luxe pour le beau* (p. 9). » La seule

condition essentielle est la production d'une *image* dans cette zone du sens ; aussi faut-il, par exemple, déclarer beau le parfum du jasmin. Cependant, si le courant nerveux est suffisamment intense, il pénétrera dans des couches cérébrales de plus en plus élevées et au-dessus du beau purement *sensoriel*, nous aurons successivement : dans la zone du sentiment, une « image sentimentale » ou *émotion* qui se combinera avec la première (*beau sentimental*) ; dans la zone de l'intellect, une *notion*, abrégé, schéma ou souvent simple signe de la réalité, qui se superposera aux deux autres (*beau intellectuel*) ; enfin, dans la zone suprême de l'idéal, le courant sera perçu d'une manière encore plus immatérielle, sous forme de *vision*, d'essence, de symbole où la réalité se trouve « transfigurée et rendue création nouvelle par notre esprit », ce degré le plus haut ou *beau idéal*, contenant à son tour les trois qui l'ont précédé.

Cette théorie a naturellement pour conséquence d'enlever à l'ouïe et à la vue le « monopole du beau » — le terme est de Pilo — et partant de l'art. « Tous nos sens sont capables de nous fournir des émotions esthétiques », dit Guyau (p. 61). « J'assigne, écrit Pilo, dans la hiérarchie des sens la place infime au sens viscéral qui donne des jouissances parfois intenses, mais toujours confuses et rarement conscientes ; je place ensuite le sens musculaire, déjà plus psychologique, puis le toucher, le goût, l'odorat », etc. (p. 10). Guyau s'efforce de justifier cette thèse par de nombreux exemples empruntés à ces trois derniers

sens. C'est ainsi qu'il qualifie d'*esthétiques :* la sensation de fraîcheur ou de tiédeur dans un paysage ; celle que produit la glace dans la fièvre ; la douceur, le poli, le soyeux de certains objets : « dans l'idée que nous nous faisons de la beauté d'une femme, le velouté de sa peau entre comme élément essentiel. » Un vase de lait devient pour lui « comme une symphonie pastorale, saisie par le goût au lieu de l'être par l'oreille »; l'odeur du papier jauni de quelque vieux bouquin est une évocation de mille impressions charmantes de sa jeunesse ; le parfum de la rose ou du lis est tout un poème, même indépendamment des idées que nous avons fini par y associer (p. 61-66).

Il argumente ensuite des métaphores tirées des sens inférieurs : « Pour produire le maximum de l'émotion esthétique, loin de se servir des termes empruntés au langage de la vue, les poètes préfèrent s'adresser aux sens inférieurs, où la vie est plus profonde et plus intense... L'œil est un sens trop indifférent. En général, dire qu'une chose est belle, c'est la qualifier encore superficiellement; pour désigner ce qui nous pénètre, ce qui fait vibrer notre être tout entier, il faut chercher des termes moins objectifs et moins froids (p. 67). » Aussi emploie-t-on de préférence des expressions empruntées au tact, au goût, à l'odorat ; c'est ce que montre clairement le tableau des qualificatifs communs aux perceptions sensibles et aux états moraux dressé par Sully-Prudhomme (1) : de tous

(1) *L'expression dans les beaux-arts*, p. 80.

les sens, celui du toucher fournit le plus d'épithètes (environ 50) ; la saveur et la température viennent ensuite (environ 30).

Enfin, Guyau va jusqu'à soutenir que l'œil et l'oreille « n'ont pas été au début et ne sont pas toujours aujourd'hui les vrais juges du beau. Ce qui plaît à nos yeux, par exemple, c'est bien souvent ce qui plaît à nos autres sens, plus directement liés aux fonctions vitales ». Ainsi c'est le tact qui a appris à l'œil à juger les vraies dimensions de l'espace ; c'est le tact, le goût et l'odorat qui ont enseigné le plus souvent aux yeux ce qu'il fallait admirer, rechercher et aimer : « les formes et les couleurs qui ont plu d'abord aux animaux ont dû être celles des choses propres à les nourrir » (p. 23-26).

Cette théorie, comme on le voit, confond et absorbe le *beau* dans l'*agréable*. Or, la présence simultanée des deux termes dans le langage usuel ne semble-t-elle pas indiquer qu'ils répondent à des choses bien distinctes ? Voici l'appréciation de Guyau à cet égard. La distinction que l'usage établit entre les deux concepts est purement artificielle et peut s'expliquer ainsi : « A l'origine de l'évolution esthétique, chez les êtres inférieurs, la sensation agréable reste grossière et toute sensuelle ; elle ne rencontre pas un milieu intellectuel et moral où elle puisse se propager et se multiplier ; dans l'animal, l'agréable et le beau ne se distinguent pas. Si l'homme introduit ensuite entre ces deux choses une distinction d'ailleurs plus ou moins artificielle, c'est qu'il existe encore en lui des émotions

plutôt animales qu'humaines, trop simples, incapables d'acquérir cette infinie variété que nous sommes habitués d'attribuer au beau. D'autre part, les plaisirs intellectuels eux-mêmes ne nous semblent pas toujours mériter le nom d'esthétiques, parce qu'ils n'atteignent pas toujours jusqu'au fond de l'âme, dans la sphère des instincts sympathiques et sociaux » (p. 85).

Pareille doctrine semblerait devoir aboutir à une conception peu élevée de l'esthétique — et ce point a son importance en cette matière. Il n'en est rien cependant, comme on a pu en juger au simple exposé de la théorie de Pilo. Bornons-nous à y joindre ces quelques lignes, empruntées aux conclusions de l'ouvrage de Guyau (p. 81 et 84), le cadre de cette étude ne nous permettant pas d'entrer dans de plus amples détails à ce sujet : « Les grandes émotions sont en général très voisines tantôt des sensations les plus fortes et les plus fondamentales de la vie physique, tantôt des sentiments les plus élevés de la conscience morale... L'émotion produite par l'artiste sera d'autant plus vive que, au lieu de faire appel à des images visuelles ou auditives indifférentes, il tâchera de réveiller en nous, d'une part les sensations les plus profondes de l'être, d'autre part, les sentiments les plus moraux et les idées les plus élevées de l'esprit ». « Puisque, croyons-nous, rien ne sépare le beau et l'agréable qu'une simple différence de degré ou d'étendue, voici ce qui tend à se produire et se produira toujours davantage dans l'évolution humaine. La jouissance, même physique, devenant de plus en plus délicate et se fondant

avec des idées morales, deviendra de plus en plus esthétique ; on entrevoit donc comme terme idéal du progrès un jour où tout plaisir serait beau, où toute action agréable serait artistique. »

II

1. — Laissons de côté, pour un moment, les sensations organiques ou viscérales et les sensations musculaires ; nous y reviendrons tout à l'heure. — Si l'on néglige quelques exceptions sans importance, nos langues sont unanimes à réserver le nom de *belles* (et autres épithètes analogues) aux seules sensations de l'ouïe et de la vue, à l'exclusion de celle du goût, de l'odorat et du tact, qu'elles qualifient simplement d'*agréables* ou de *désagréables*. Est-il permis de récuser sur ce point l'autorité du sens commun, manifestée par le langage des peuples civilisés ? « L'homme, dit avec raison Sully-Prudhomme (*ouv. cité*, p. 248), ne crée pas de mots inutiles, et ainsi les mots répondent à des distinctions toujours vraies par quelque différence entre les choses différemment nommées. » Il n'appartient pas au psychologue de modifier arbitrairement le sens et la compréhension des mots pour séparer ou pour unir des concepts qui ne doivent pas être séparés ou unis. Comme le classificateur en présence de spécimens botaniques ou zoologiques, le rôle du psychologue est d'analyser ses spécimens à lui, qui sont les mots, vêtements des idées, de saisir leurs rapports et leurs différences. La fixité n'est pas plus un

attribut des *espèces psychologiques* (si l'on peut ainsi parler) que des autres ; mais l'absence de fixité n'empêche pas le naturaliste de grouper sous un même nom spécifique tous les types que séparent de simples nuances et de répartir dans des espèces distinctes ceux qui présentent des caractères *suffisamment tranchés et constants*. Le psychologue procédera de même.

Recherchons donc s'il existe entre les deux classes de sensations dont nous parlons, des différences précises et constantes, de nature à justifier l'opposition admise par l'usage. Cela ne nous paraît pas douteux, les deux groupes de sens se montrant profondément distincts à des points de vue divers :

1° *Quant aux conditions de leur fonctionnement.* — Le goût, le toucher et l'odorat sont des *sens de contact* (il n'y a pas lieu de faire exception pour l'odorat, puisqu'il exige le contact des particules odorantes avec les muqueuses nasales) ; l'œil et l'oreille sont adaptés pour percevoir *à distance*. De là le caractère en général beaucoup plus personnel, plus égoïste, des jouissances que nous procurent les premiers, et notamment le goût, dont l'action n'est possible que par la destruction des choses perçues.

2° *Quant à la forme de l'excitation.* — Dans les sensations de tact (pression), d'odorat et de goût, l'excitation est *continue* ; dans les sensations de la vue et de l'ouïe, elle est *intermittente*. « Le contact d'un corps avec notre peau, dit Sergi (p. 29, 30), est continu, non intermittent, de même que l'excitation de la muqueuse du nez et de la langue et les excitations de tempéra-

ture. Cette continuité consiste encore en ce que les excitations, dans quelques sensations, ne sont variables qu'en degré, c'est-à-dire sont d'une plus ou moins grande intensité, comme la température, la pression ; dans d'autres, si elles sont variables, le passage de l'une à l'autre n'est pas très rapide, mais lent, comme il l'est pour les sensations de goût et d'odeur ; en sorte que pour une excitation donnée, les sens dont nous parlons sont à excitation continue. Il n'en est pas ainsi pour la vue et pour l'ouïe ; outre que les vibrations de l'éther pour la vue, comme celles de l'air pour l'ouïe, sont intermittentes, bien que cela ne soit pas observable ni perceptible, la variabilité de l'excitation est extrême et la délicatesse des organes répond à cette variabilité », etc. Or, « dans l'excitation intermittente, les éléments nerveux ne s'épuisent pas entièrement, mais ils ont le temps de réparer la force qui se transforme dans la sensation et dans tous ses effets. » D'où cette conséquence qu'une seconde excitation d'égale intensité aura le même effet que la première ; ce qui ne peut arriver pour les sens à excitation continue, parce que ce retour à l'équilibre n'a pas le temps de se produire ; la sensation va donc en se dégradant et peut même se réduire à zéro. En d'autres termes, « l'excitation habituelle et permanente annule l'effet psychique pour les sensations à excitation continue ; elle ne produit aucune conséquence pour celles à excitation intermittente » (p. 31).

3° *Quant à la tonalité affective que comportent leurs sensations.* — « Les qualités de sentiment des sens

supérieurs, écrit Wundt, s'affranchissent presque complètement des oppositions ou contraires du plaisir et du déplaisir sensoriels. » A la vérité, les sentiments liés aux impressions sonores et lumineuses « se meuvent entre des contraires ou oppositions, comme tous les sentiments ; mais les états opposés les uns aux autres ne peuvent plus ici, comme pour les sensations inférieures, être appelées simplement plaisir et déplaisir ». Et c'est justement cette particularité des sensations supérieures qui « les rend propres à devenir les éléments de l'effet esthétique » (I, p. 540, 541).

4° *Quant à la puissance d'association de leurs sensations.* — « Pour les images visuelles et auditives, la réviviscence est aisée et l'association est facile, soit sous la forme d'une simultanéité en groupes, soit sous la forme d'une succession en séries. Pour les images du goût et de l'odorat, c'est tout le contraire : la réviviscence est faible ou nulle ; le pouvoir d'association entre elles est nul. Les images tactiles-motrices forment un groupe intermédiaire, mais bien plus proche des sens inférieurs. Ces conditions les rendent tout à fait impropres à entrer dans une construction. » (Ribot) (1).

5° *Quant à leur rôle dans la vie de l'homme,* — conséquence des différences qui les séparent. Les perceptions du goût, de l'odorat et du toucher nous révèlent

(1) *Ouv. cité*, p. 342, note. — Cf. p. 156-157, et aussi les nombreuses observations exposées dans le chap. XI.

Marmontel avait déjà dit : « La saveur, l'odeur, le poli, la solidité, la mollesse, la chaleur, le froid, la rondeur, etc., sont des sensations toute simples et stériles par elles-mêmes, qui peuvent rappeler à l'âme des sentiments et des idées, mais qui n'en produisent jamais. » (*Éléments de littérature*, art. BEAU.)

l'*état de bien-être ou de malaise* de l'appareil sensoriel, plutôt qu'elles ne nous donnent de véritables représentations des choses ; leur importance se manifeste presque exclusivement dans les limites de la vie *végétative* ; ce sont des sens *de défense*, à peine objectifs et dont l'activité de relation est nulle ou presque nulle. L'ouïe et la vue, par contre, sont avant tout des sens *de relation*, destinés à nous faire connaître le monde extérieur. Et cela reste vrai même en ce qui concerne le ton de sentiment de ces deux groupes, à l'état normal. Dans les sensations visuelles ou auditives, dit Wundt, « le ton de sentiment présente un caractère plus objectif, tant que ces sensations ont une énergie modérée : les dispositions du moi proprement dit sont transportées dans ces représentations extérieures dont les sensations constituent les éléments ; et de cette manière, *les sensations deviennent les éléments de l'effet esthétique* ». Dans les sensations tactiles, olfactives et gustatives, l'irritant vient également du dehors ; mais il « occasionne une affection si immédiate du corps proprement dit que le ton de sentiment reste subjectif », etc. (I, 552-553).

Les différences qui précèdent nous semblent justifier pleinement la distinction admise par l'usage entre les deux classes de sensations. En ce qui concerne le goût et l'odorat, il ne peut y avoir aucune espèce de doute. A l'égard du toucher, il faut reconnaître que les caractères distinctifs sont beaucoup moins tranchés. Cette position intermédiaire s'explique aisément si l'on tient compte : 1° de ce que le sens tactile a servi de

base à l'évolution des quatre sens spéciaux; 2° de l'appui mutuel que se prêtent l'œil et la main dans les premières expériences de l'enfant, ce qui tend naturellement à confondre plus ou moins les deux ordres de perceptions; et 3° de la faible différenciation que représente le toucher par rapport à la sensibilité générale (Wundt le réunit même, sous ce nom, aux sensations de température, de mouvement et aux sensations organiques). Le sens du tact mériterait à peine le nom de spécial si l'on ne savait par l'exemple des aveugles de quelle perfection et de quelle délicatesse il est susceptible. Il est très probable cependant que ses perceptions resteraient normalement fort vagues sans le secours de la vision (ou de l'éducation par le fait d'autrui dans le cas des aveugles) et tout à fait incapables d'éveiller en nous des notions tant soit peu précises : que l'on songe, par exemple, à la façon dont nous pouvons juger des objets à l'aide du toucher seul, dans l'obscurité absolue. Son infériorité nous paraît au surplus surabondamment démontrée par l'état psychique rudimentaire des êtres dont la sensibilité se réduit aux seules perceptions tactiles ; à tout développement des facultés mentales correspondent des appareils sensitifs plus parfaitement différenciés.

Un fait d'observation vient confirmer ces conclusions tirées des caractères de nos sensations : il suffit de remarquer « qu'il n'existe en fait aucun art au sens esthétique qui repose sur des sensations autres que celles de la vue et de l'ouïe, à moins que l'on ne considère comme tels la parfumerie et la cuisine » (Ribot).

Or, il est intéressant de noter à cet égard que chez les oiseaux, qui sont, après l'homme, les êtres le mieux doués sous le rapport des facultés esthétiques, le beau se limite de même aux qualités visuelles ou auditives (1). Cela semble indiquer pour ces deux groupes de sensations une supériorité réelle, au moins chez les vertébrés.

L'affirmation de Guyau que les sens inférieurs doivent être considérés comme les véritables initiateurs de l'œil et de l'oreille, parce qu'ils sont plus directement liés aux fonctions vitales, repose sur une équivoque. Chez un être tel que l'homme, il faut évidemment distinguer deux sortes de fonctions : les unes qui concernent spécialement la vie de l'individu pris isolément ; ce sont les fonctions vitales proprement dites ; les autres qui concourent plutôt à la vie de relation ; mais les unes et les autres sont *également* vitales. Or, si l'importance du toucher, du goût et de l'odorat est incomparablement plus grande à l'égard des premières, elle est presque nulle à l'égard des secondes. Il n'est donc pas exact de proclamer ces trois sens plus intimement rattachés à la vie que les deux autres, et rien ne prouve, *à priori*, que ce qui convenait à ceux-là au point de vue des fonctions purement *végétatives*, devait par là-même agréer à ceux-ci dans la vie de relation. — Il se comprend, d'autre part, que les sens de contact, et particulièrement le toucher, aient joué un certain rôle dans l'*éducation* des deux

(1) Voy. ci-dessous le chap. I, § 2.

autres, leur mode d'action les rendant on ne peut plus aptes à redresser les illusions auxquelles ces derniers se trouvent continuellement exposés. Mais est-ce là une raison suffisante pour prononcer que ce qui plaît aux uns doit nécessairement plaire aux autres, et ne pourrait-on pas citer nombre de cas où leurs jugements sont, au contraire, diamétralement opposés ? L'œil et la main, par exemple, porteront-ils un jugement identique sur les élégantes serratures épineuses des feuilles ou des involucres de beaucoup de composées ? (1)

Il est d'ailleurs un argument péremptoire contre cette thèse de Guyau et, chose piquante, c'est dans l'ouvrage de Pilo lui-même que nous le trouvons formulé. « Les peuples primitifs voyaient certainement d'une façon beaucoup plus intense... Ils n'avaient d'autres sens pour le beau que la vue et l'ouïe et il n'est jamais question dans leurs poèmes d'odeurs, de saveurs, de tiédeurs... » (p. 52). Cela prouve deux choses, à notre avis : la première, que les sens du goût, de l'odorat et du toucher n'ont aucunement joué le rôle d'initiateurs que leur attribue Guyau ; la seconde, que leur capacité esthétique est même complètement nulle, contrai-

(1) On jugera par les lignes suivantes de Sergi, à combien peu se réduit la prétendue éducation par le toucher. « J'ai pu voir par mes observations sur les nouveau-nés, écrit-il (p. 216-217), que la perception de la vue se développe plus vite que celle de la peau et du toucher proprement dit... Quand le petit enfant, à neuf ou dix mois, fait usage de ses mains avec beaucoup de facilité, la perception visuelle est déjà très développée en lui, comme on peut le voir par la connaissance qu'il a de la distance, de la direction, de la position et de la grandeur des objets, etc... »

rement à l'opinion de Pilo, qui ne paraît pas s'être douté de la difficulté grave que le fait constaté par lui soulève dans son système : tout nous porte à croire, en effet, que les sens en question sont chez le civilisé de bien peu supérieurs à ceux du sauvage, si déjà l'odorat et le toucher n'ont point perdu sous certains rapports.

Est-il besoin d'ajouter, après ce qui précède, que l'origine des qualificatifs communs aux perceptions sensibles et aux états moraux n'a pas du tout l'importance que Guyau semble lui accorder? On sait le rôle considérable des métaphores dans la formation du langage (1) ; il est très naturel que l'homme ait cherché à rendre ce qu'il découvrait dans le champ inépuisable des impressions visuelles ou auditives, au moyen d'images familières plus matérielles, empruntées aux sens inférieurs dont l'éducation avait déjà atteint à peu près son maximum de perfection. Ne voyons-nous pas se reproduire sous nos yeux un phénomène plus ou moins analogue? L'art des sons a pris depuis un peu plus d'un siècle un essor prodigieux et l'école romantique notamment nous a révélé toute une série de sensations, entièrement inconnues auparavant, pour lesquelles le vocabulaire musical s'est trouvé complètement insuffisant ; force nous a été de recourir à d'autres arts et tout particulièrement aux images très matérielles de la peinture pour exprimer nos découvertes dans ce domaine encore inexploré. S'est-

(1) Voy. notamment à ce sujet l'*Essai sur le goût*, de Reid.

on jamais avisé de soutenir que la peinture avait été l'initiatrice de la musique parce qu'on parle maintenant de coloris, de demi-teintes, de pittoresque ou de couleur locale dans une symphonie comme dans un tableau ?

Ainsi, il existe des différences profondes entre nos sens et ces différences viennent confirmer, ou, plus exactement, expliquer la distinction que l'usage consacre entre eux au point de vue du beau ; les arguments qu'on a fait valoir contre cette distinction n'ont pas, d'autre part, la signification qu'on leur attribue. Nous nous croyons donc parfaitement en droit de repousser la prétendue équivalence esthétique entre nos sens et de restreindre, avec l'immense majorité des psychologues, la perception du beau à l'ouïe et à la vue.

Est-ce à dire cependant que le rôle des trois autres sens soit absolument nul au point de vue esthétique ? En aucune façon. S'ils sont incapables d'éveiller par eux-mêmes l'émotion du beau, ils peuvent néanmoins, en entrant en *combinaison* avec les impressions visuelles et auditives, renforcer ou affaiblir l'effet esthétique de celles-ci, selon que leurs sensations engendrent en nous un état de bien-être qui favorise, ou des répulsions de nature à contrarier, voire à annihiler sa production. Nous reviendrons sur ce dernier point en traitant la question du *laid* (1). En ce qui concerne leur action adjuvante, il est clair que dans ce cas, les excitations

(1) Voy. le chap. v, ci-dessous.

gustatives, tactiles, olfactives contribuent à la production de l'*optimum* nécessaire. Les exemples en sont presque banals, à force d'avoir été répétés par les auteurs : qui n'a entendu citer les émanations salines, le parfum *sui generis* de la forêt, l'odeur balsamique des foins coupés, comme éléments du sentiment provoqué par le paysage marin, sylvestre ou champêtre ? qui ne connaît le rôle des impressions tactiles et olfactives dans le sentiment de la beauté féminine, etc., etc... ? Devenues parties intégrantes d'un tout émotionnel complexe, les sensations de ce genre sont aptes à en provoquer la réviviscence, sans l'intervention d'excitations lumineuses ou sonores. A cet égard encore, leur importance esthésiogène n'est pas niable. — Mais, en tout ceci, qu'on veuille bien le remarquer, leur rôle demeure *secondaire* ou *indirect*. Il paraît impossible d'imaginer un cas où l'un de nos sens inférieurs ait provoqué seul et directement, c'est-à-dire sans le concours d'impressions visuelles ou auditives, actuelles ou ravivées, l'apparition d'une émotion réellement esthétique. Les auteurs, très peu nombreux, qui veulent compter la cuisine, par exemple, au rang des arts, ont grand soin d'adjoindre aux plaisirs du goût ceux qui dérivent des autres sens : des fleurs, des cristaux, des tableaux qui garnissent la table et la salle du festin, de la musique qui s'y fait entendre, etc. Or, ne sont-ce pas plutôt ces dernières excitations qui sont seules esthétiques, à l'exclusion de celles du goût, au point que celles-ci nous empêchent plus ou moins (et souvent plus que moins) d'apprécier dignement celles-là ?

Il est presque superflu, après ce qui précède, de discuter le rôle esthétique des *sensations viscérales et de température*. Tous les caractères d'infériorité que nous avons relevés dans les perceptions tactiles, olfactives et gustatives, se retrouvent ici à un degré plus marqué. Quelle que soit leur importance à d'autres points de vue, leur objectivité, leur valeur représentative, leur pouvoir d'association et de réviviscence (quand ils existent) sont, de l'aveu général, tellement au-dessous des plus inférieures de nos impressions sensorielles, que l'exclusion de ces dernières du champ de l'esthétique entraîne la leur à plus forte raison — sous les mêmes réserves en ce qui concerne les effets de leurs combinaisons avec les sensations de la vue et de l'ouïe (sentiment de l'air, de la tiédeur, de la fraîcheur dans un paysage, etc.).

Restent les *sensations musculaires*, dont les recherches modernes mettent de plus en plus en évidence l'importance physiologique et psychologique fondamentale (1). « En réalité, écrit Beaunis, les mouvements et par conséquent les sensations musculaires interviennent dans toutes nos sensations pour les perfectionner et les préciser. C'est grâce au sens musculaire que nous palpons, que nous regardons, que nous écoutons, que nous flairons, que nous dégustons ; sans cela, les sensations brutes de contact, de couleur, de son, d'odeur ou de goût ne donneraient que des notions insuffisantes et ne pourraient être ni localisées, ni extériorisées et elles ne four-

(1) Voy., par exemple, Beaunis, *Les sensations internes*, chap. VII et suiv.

niraient à l'intelligence que des matériaux incapables d'être mis en œuvre. — La sensation musculaire est donc, comme le dit Ribot, un élément constitutif de nos états de conscience. Elle intervient non seulement dans les sensations, mais dans les perceptions, les images, les idées, les sentiments, les émotions, en un mot dans toute la vie psychique... (1). » « Ce qui prouve bien, dit encore Beaunis, l'importance considérable du sens musculaire c'est que la vue et l'ouïe peuvent faire défaut et que, dans ce cas, les sensations musculaires suffisent avec les sensations tactiles pour tout le développement intellectuel. C'est ce que démontre l'exemple si souvent cité et si curieux de Laura Bridgman ; elle mesurait les longueurs, les distances, le temps ; elle interprétait le langage émotionnel des doigts; elle savait reconnaître, dit le médecin qui l'a observée, le docteur Howe, la pression légère de l'affection, la force convaincante de la persuasion, le mouvement ferme du commandement, la vive secousse de l'impatience, le spasme soudain de la colère et savait parfaitement interpréter tous ces changements (2). »

Les sensations musculaires nous donnent la notion du mouvement et de la force (direction, amplitude, énergie, vitesse, rythme...) et, soit seules, soit unies aux perceptions tactiles, visuelles, auditives, les notions de position, d'équilibre, de résistance, de distance, d'étendue, etc. Si l'on réfléchit à l'importance capitale

(1) *Ibid.*, p. 121.

(2) *Ibid.* — Sur Laura Bridgman, aveugle, sourde, muette et privée d'odorat, voy. l'étude de Ribot, sur le livre de Mme Lamson (*Rev. phil.*, t. VII, 1879).

du *mouvement*, de l'*expression*, du *rythme*, dans le domaine de l'esthétique, on conviendra qu'il est impossible d'exclure les sensations musculaires de ce domaine au même titre que les sensations organiques, tactiles, olfactives ou gustatives. « A la lenteur et à la rapidité des mouvements, correspondent des sentiments différents qui confinent à l'émotion et sont la source de jouissances artistiques. » Des idées de calme, de repos, correspondent aux mouvements doux et alanguis ; l'excitation cérébrale, l'ivresse mécanique, aux mouvements rapides. Ce sont particulièrement les ralentissements et les accélérations qui éveillent de la façon la plus saisissante ces sentiments contraires, surtout quand le rythme y ajoute sa valeur propre ; l'art de la danse tire ses plus grands effets de ces transitions des mouvements rapides à des mouvements lents ou réciproquement, et de la puissance du rythme. (On sait, par l'exemple de Laura Bridgman, que le sentiment du rythme peut être donné par le sens musculaire seul, en dehors de toute excitation auditive.) Ces sensations se produisent également si, au lieu d'être soi-même actif, on se borne à contempler les évolutions des danseurs, car l'œil se meut en suivant dans l'espace les courbes tracées par les corps et les membres et à ses mouvements correspondent des sensations musculaires. D'ailleurs la vue d'un geste suffit à éveiller la sensation musculaire correspondant à ce geste et la tendance à l'exécuter. Le rôle des sensations musculaires n'est pas moindre en ce qui concerne l'architecture, la sculpture. la peinture ; les mouvements horizontaux de

l'œil, dépendant d'un seul muscle, sont les moins fatigants ; aussi la ligne horizontale engendre-t-elle une impression de repos et de calme ; un sentiment d'effort accompagne, au contraire, les mouvements dans le sens vertical, etc. (Beaunis, *ouv. cité*, p. 138 et suiv.).

Mais, en dehors des cas exceptionnels (tels que celui de Laura Bridgman), où il est difficile de démêler la part qui revient à l'éducation, il n'existe probablement aucune émotion esthétique — à coup sûr aucun art — reposant exclusivement sur des sensations musculaires. Toujours des perceptions visuelles ou auditives se mêlent intimement aux premières. Et même, si l'on néglige quelques cas très simples (comme celui du danseur isolé), c'est *indirectement, à l'occasion de la perception d'un mouvement ou d'un rythme par les yeux ou par l'oreille*, que s'éveillent en nous les sensations musculaires correspondantes. L'œil et l'oreille restent donc bien, comme le dit Bain, les deux « avenues » par lesquelles les influences esthétiques pénètrent jusqu'à notre esprit. Ils nous apparaissent comme les sens esthétiques par excellence, ou plutôt, comme seuls capables, à l'état normal, de provoquer l'émotion du beau, pourvu qu'on ne perde pas de vue : 1° que leurs perceptions ne sont possibles qu'à l'intervention des sensations musculaires ; 2° que ces perceptions peuvent être renforcées ou contrariées par celles qui dérivent des autres modes de la sensibilité.

II. — Le problème que soulèvent les théories de Guyau et de Pilo serait entièrement résolu si les termes

de *beau* et d'*agréable* (ou leurs contraires) s'appliquaient exclusivement, celui-là aux impressions de l'œil et de l'oreille, celui-ci aux autres sens. Mais nous savons tous qu'il n'en est rien. Le langage courant maintient, même à l'égard de nos sens supérieurs, l'opposition entre les deux concepts : parmi les sensations qui nous viennent de l'œil et de l'oreille, il distingue celles qui ne sont qu'agréables et celles qui méritent le rang plus élevé de belles ou d'esthétiques ; un objet agréable à l'œil n'est pas toujours un bel objet ; un son agréable n'est pas nécessairement beau, musicalement parlant, et *vice-versa*. Une seconde question se pose donc actuellement devant nous : *le beau et l'agréable sont-ils spécifiquement distincts*? Avant tout, il importe d'en préciser avec soin le sens et la portée, si l'on veut éviter tout malentendu. Il est évident qu'il n'existe entre eux aucune différence de nature. Agréable est un terme aussi étendu que celui de plaisir même ; or le plaisir et la douleur sont des formes générales, applicables à toutes les émotions, y compris l'émotion esthétique. L'agréable est donc un genre dont le beau est une espèce. Mais, si tout ce qui fait partie de l'espèce fait aussi et nécessairement partie du genre, la réciproque ne se vérifie pas. Tout ce qui est beau est par là même et nécessairement objet de plaisir ; mais il n'est pas vrai de dire que tout ce qui est objet de plaisir est beau ou peut le devenir, moyennant « un certain degré d'intensité, de retentissement dans la conscience », comme l'affirme Guyau. C'est ainsi, croyons-nous, qu'il faut comprendre la dis-

tinction établie par l'usage entre le beau et l'agréable. Existe-t-il des différences qui la justifient?

Étudions à ce point de vue les impressions de nos sens supérieurs. Recherchons si l'observation nous permet d'établir, au sein même de nos sensations visuelles et auditives, un classement nouveau, tel que, les unes devant être considérées comme analogues ou à peine supérieures aux sensations tactiles ou olfactives, les autres atteindraient à un niveau sensiblement plus élevé; ceci restant, comme plus haut, subordonné à la condition de découvrir entre les deux groupes des différences *suffisamment précises et constantes*.

Lorsque, par opposition aux perceptions tactiles, olfactives et gustatives, nous avons dit que les sensations visuelles et auditives étaient caractérisées par leur *objectivité*, nous avons considéré cette dernière comme absolue, pour ne pas compliquer inutilement la question. La chose n'est cependant pas aussi simple : toutes nos impressions lumineuses ou acoustiques n'ont pas pour résultat de nous fournir une représentation du monde extérieur; un certain nombre d'entre elles ne nous font guère connaître que l'état de bien ou de mal-être de l'œil ou de l'oreille, provoqué par l'excitation. Telles, la douleur résultant de l'éclat d'une vive lumière ou des battements d'une source sonore, la douceur reposante du silence ou de la verdure, etc. Assurément, l'élément objectif ne fait pas totalement défaut; mais il ne vient qu'à l'arrière-plan. Le fait a été noté déjà pour les irritations qui dépassent une

certaine mesure (1) ; il ne nous semble pas moins évident pour certaines excitations agréables. Les perceptions de ce genre nous paraissent en tout semblables à celles des sens inférieurs ; intimement liées à l'état actuel de l'organe, destinées à nous renseigner sur le danger ou l'utilité qu'offre pour lui l'irritant, elles ne dépassent pas plus que ces dernières la sphère des fonctions végétatives, et nous ne voyons aucun motif de les élever à un niveau supérieur.

En résumé, dans l'ensemble de nos sensations, nous constatons l'existence de deux classes bien distinctes. Les unes dépendent essentiellement de la condition, normale ou pathologique, de nos appareils sensoriels ; elles nous révèlent un simple état de bien-être ou de malaise, mais sans nous fournir, en règle générale, aucune notion précise sur les causes objectives de ces phénomènes. Qu'on cherche, par exemple, à se représenter un objet d'après une odeur, une saveur, voire une impression tactile, dans la nuit et le silence absolus, on se rendra compte immédiatement de l'impossibilité de donner le nom d'*idée* ou de *notion* à quelque chose d'aussi vague que cette représentation. Chez les autres, au contraire, cette impression toute physique et subjective est nulle ou très accessoire et la sensation se transforme immédiatement en une image mentale et objective. Aux premières correspondent les termes usuels d'*agréables* et de *désagréables* ; les

(1) « Dès que la sensation augmente et devient douleur,... la relation avec un objet extérieur s'efface, parce que la perturbation subjective occupe le premier plan. » (Wundt, I, p. 553.)

secondes seules sont susceptibles de *beauté*. Toutes les sensations du goût, de l'odorat et du toucher, *à fortiori* les sensations organiques ou viscérales, appartiennent à la première classe; elles n'admettent que l'*agréable*. Tout ce que nous savons du sens musculaire nous induit à penser qu'il faut en décider de même à son égard. Abstraction faite des cas anormaux où il est appelé à suppléer à l'absence des autres sens, les impressions qu'il nous communique sont éminemment subjectives et leur combinaison avec des perceptions visuelles ou acoustiques peut seule leur conférer l'objectivité. Les sensations de la vue et de l'oreille appartiennent principalement, mais non exclusivement, à la seconde classe; elles admettent à la fois le *beau* et l'*agréable*.

Cette classification, il n'est peut-être pas inutile de le faire observer en passant, se rapporte à l'*homme* et à l'homme seul. L'homme, en effet, est organisé pour juger du monde surtout par les vibrations lumineuses et sonores. Il n'y a rien d'impossible à ce que d'autres êtres, doués d'autres sens ou dont les sens les plus développés correspondent à ceux qui chez nous le sont le moins, se fassent du monde une conception toute différente et possèdent un riche trésor de *notions* tactiles, olfactives, gustatives, voire de véritables *arts* dont nous ne pouvons pas nous faire la moindre idée.

D'une manière générale, nous pouvons donc caractériser comme suit les différences qui séparent le beau de l'agréable. Physiologiquement, *le ton agréable ou*

désagréable d'une sensation dépend uniquement de la constitution et de l'état de nos organes, de notre habitus corporel ; notre mentalité n'y entre absolument pour rien. L'accoutumance peut le modifier dans une certaine mesure ; mais l'éducation proprement dite y serait impuissante. De là cette conséquence psychologique que *nos jugements sur l'agréable n'ont aucune prétention à l'universalité* ; il est de sens commun que nos appréciations à ce sujet sont éminemment personnelles : c'est le domaine de l'*égoïsme*. *Le plaisir et le déplaisir esthétiques*, au contraire, *tiennent essentiellement* (mais non pas exclusivement) *à notre régime mental* ; l'influence de l'éducation est énorme en cette matière. C'est pourquoi *nos jugements esthétiques aspirent à une valeur universelle*. Kant, qui a si bien mis en relief l'opposition entre les deux sortes de jugements (1), avait déjà noté que le caractère d'universalité est *essentiel* au jugement de beauté : « Ce droit à l'universalité est si essentiel au jugement par lequel nous déclarons une chose belle que, si nous ne l'y concevions pas, il ne nous viendrait jamais à la pensée d'employer cette expression. »

Les démarcations que nous venons d'indiquer ne sont pas absolues : le plaisir du beau n'est qu'une des formes du plaisir en général ; le beau est sorti de l'agréable par une lente et graduelle évolution qui implique entre eux l'existence de transitions. Mais

(1) *Critique du jugement*, I, p. 78 et suiv. — On verra dans le paragraphe suivant ce qu'il faut penser de l'explication qu'il en donne et l'absence d'intérêt dans le jugement esthétique.

elles suffisent amplement à justifier une *distinction spécifique* entre les deux concepts, conformément au langage courant, et à condamner toute théorie qui, loin de l'expliquer, ne prétend voir entre eux qu'une simple différence d'intensité ou d'étendue.

L'opposition qui précède n'a vraisemblablement pas échappé aux auteurs qui ont identifié le beau et l'agréable. Essayons de pénétrer les motifs qui ont pu les induire à cette confusion. Il ne faut pas, croyons-nous, les chercher en dehors de la préoccupation de rattacher le domaine de l'esthétique à des émotions communes à l'homme et aux animaux, chose indispensable à toute théorie fondée sur l'évolution. Guyau a combattu, en artiste et en savant, les idées de Kant et de Spencer, dont nous allons parler, et, par réaction contre la thèse du jeu, — c'est l'impression qui se dégage des pages où il s'élève avec autant de chaleur que de science contre le système qui prétend éliminer du beau et de l'art nos émotions les plus intimes et les plus profondes — il est allé puiser le beau aux sources mêmes de notre vie organique. Du coup, s'effaçait toute différence entre l'animal et l'homme au point de vue esthétique et, des impressions les plus obscures, mais aussi les plus *vitales* (au sens étroit du terme) et souvent les plus intenses, de la sensibilité viscérale que nous partageons avec les êtres les plus infimes, jusqu'aux plus hautes jouissances artistiques, l'évolution du beau se déroulait par degrés imperceptibles à travers la série ininterrompue des êtres et des siècles.

Les exigences de la méthode évolutive ne nous sem-

blent pas descendre jusque-là. Il ne nous paraît pas nécessaire, pour rester fidèle à son esprit, d'étendre à ce point la notion du beau, contre l'avis de l'immense majorité des psychologues et le sens commun de tous les peuples civilisés. Il n'est même pas indispensable de l'accorder à l'animal (c'est d'ailleurs une question que nous examinerons). Les évolutionnistes les plus déterminés ont-ils jamais attribué aux plus élevés des mammifères et des insectes sociaux de véritables idées religieuses ? Il leur a suffi, si nous ne nous trompons, de rattacher celles de l'homme à quelque principe dont l'analogue se retrouve dans les facultés intellectuelles des animaux les mieux doués à cet égard. C'est aussi, pensons-nous, tout ce que demande la méthode évolutive en matière d'esthétique et c'est à découvrir un pareil principe que nous nous appliquerons dans cette étude.

§ III

LA THÉORIE DU JEU

I

Spencer dans ses *Principes de psychologie*, a formulé dans les termes suivants le principe qui lui sert de base : « L'excitation esthétique est celle qui se produit quand il y a exercice de certaines facultés *en vue d'elles-mêmes*, abstraction faite de tout avantage ultérieur » (II, p. 670). Cette théorie, suivant l'expression de Ribot, qui l'a adoptée dans sa *Psychologie des senti-*

ments, fait de l'émotion esthétique un cas *unique*, différant des autres émotions « qui toutes ont leur origine et leur raison d'être dans la conservation de l'individu comme tel ou comme être social, en ce que l'activité qui la produit a pour but, non l'accomplissement d'une fonction vitale ou sociale, mais *le plaisir même de s'exercer*. Plus une tendance est liée directement à la vie, plus elle est nécessaire, exigeante, moins elle prête à l'émotion esthétique pour qui il faut un *surplus* à dépenser » (p. 320). Aussi n'est-ce qu'*accidentellement* qu'elle a servi de facteur social, d'ailleurs *de second ordre* (*ibid.*).

L'émotion esthétique et l'art, par conséquent, ne sont qu'une forme du *jeu :* le jeu, dit Ribot, est « un genre dont l'activité esthétique n'est qu'une espèce » ; elle ne se distingue des autres formes du jeu que par les matériaux employés — qui sont ici des images — et la direction suivie.

Le jeu existe peu ou point chez les animaux inférieurs; les animaux supérieurs, au contraire, consacrent au jeu une part considérable de leur existence, notamment leur jeunesse presque entière. Deux explications principales ont été données de l'origine et de l'utilité du jeu (1). La première en date est celle de Schiller. Sous sa forme actuelle (Spencer, Sergi, etc.), elle peut se résumer dans les propositions suivantes. Les animaux supérieurs, grâce à une meilleure nutrition, grâce

(1) On trouvera l'historique et la discussion détaillée de la question dans l'ouvrage de Groos, chap. I et II. La théorie de Sergi, dont Groos ne fait aucune mention, est exposée dans le § 372 (p. 363) de sa *Psychologie physiologique*.

aussi à une plus grande division du travail entre les organes, qui permet aux uns de se reposer pendant que les autres sont en activité, produisent plus de force nerveuse qu'ils n'en dépensent. Lorsque le surplus atteint une quantité déterminée, l'organisme éprouve le besoin impérieux de le décharger; si donc, à ce moment, aucun but réel, sérieux, ne le sollicite à agir, son activité se dépensera *sans but*, pour le plaisir de se dépenser : c'est en cela que consiste le jeu. D'autre part, les actes utiles à l'existence de l'individu ou de l'espèce étant les plus habituels, sont aussi ceux qui offrent au « trop-plein » une pente facile ; c'est pourquoi le jeu consiste dans le fonctionnement « à vide » des instincts les plus importants, dans la simulation des actes principaux de la vie. Karl Groos, dans ses *Spiele der Thiere*, combat longuement cette théorie. Un surcroît d'énergie est, selon lui, une circonstance qui favorise le jeu, mais elle ne lui est pas absolument nécessaire. Le jeu est avant tout une *préparation à la vie sérieuse :* telles sont sa raison d'être et son utilité biologique. Étant donnée la complexité des instincts chez les êtres supérieurs, il était grandement utile que l'animal pût, avant le moment où ils deviendront indispensables à son existence, les exercer d'une façon non sérieuse, c'est-à-dire sans courir les risques qu'entraînerait plus tard la maladresse ou l'inexpérience. Cet exercice préparatoire atténue, en outre, la rigueur mécanique de l'instinct, permet une adaptation plus adéquate aux infinies variations du milieu et, chose plus importante encore, rend possible la substitution

graduelle de l'intelligence, fruit de l'expérience individuelle, aux réflexes transmis héréditairement par les ancêtres. De là l'apparition et le développement de l'*instinct du jeu*, ou plus exactement, de la tendance à satisfaire par des jeux les penchants qui ne trouvent pas encore à se manifester sérieusement. D'autres instincts, l'instinct d'imitation, par exemple, peuvent d'ailleurs se combiner avec celui-là dans certaines formes particulières de jeu.

Sans discuter ici la valeur respective de ces deux théories, il nous semble que, loin de se contredire, elles se supposent et se complètent mutuellement. Celle de Spencer, selon la juste remarque de Groos, ne nous fait connaître que les *conditions physiologiques* du jeu, sans nous éclairer sur sa *signification biologique* (*ouv. cité*, p. 19). On peut, avec autant de raison, reprocher à Groos de n'envisager que cette dernière et de négliger le côté physiologique de la question. Sa théorie, en effet, nous explique bien *pourquoi* la sélection devait amener le développement de l'instinct du jeu ; mais elle ne nous apprend pas *comment* cette tendance a pu prendre naissance. Aussi serions-nous disposé à combiner les deux explications, à donner aux vues ingénieuses et, croyons-nous, exactes de Groos la base physiologique entrevue par Schiller. La production d'un excès de force nerveuse étant devenue la règle chez un groupe d'animaux, pour les causes que nous avons dites, des « moyens de décharge » variés ont dû faire simultanément leur apparition ; or, parmi tous ces moyens, la sélection devait naturellement favo-

riser ceux qui, comme les jeux, présentaient l'avantage inestimable de préparer l'organisme à la lutte pour la vie. Par action et réaction mutuelles, en même temps que cette préparation permettait le perfectionnement des instincts, leur adaptation plus exacte aux variations du milieu et l'introduction de l'intelligence dans ce domaine du réflexe, son importance allait croissant avec la complication des dits instincts. Aussi, du rôle d'effet accessoire utile, est-elle passée peu à peu au rang de facteur indispensable. Le jeu est devenu partie intégrante dans le développement de l'animal ; une période plus ou moins longue de sa vie s'est adaptée à ce genre d'activité, et, actuellement, une tendance impérieuse, une force inéluctable pousse le jeune mammifère à jouer, dût-il pour cela épuiser et au-delà ses réserves nerveuses. L'absence de jeux et de jeunesse proprement dite dans d'autres classes du règne animal, dont les instincts sont cependant comparables à ceux des vertébrés supérieurs (par exemple chez les insectes) nous semble militer en faveur de cette manière de voir. Si l'on s'en tient strictement aux vues de Groos, comment comprendre que la sélection n'ait pas fait naître l'instinct du jeu dans ces cas où il y avait même utilité de le faire ? La théorie de Spencer seule fournit une réponse satisfaisante : la sélection n'a rien développé, parce que la variation originelle indispensable ne s'est pas présentée ; les jeux n'ont pas apparu parce que leur base physiologique, le surcroît de force nerveuse, faisait défaut.

Quoi qu'il en soit, dans l'une comme dans l'autre

explication, le jeu est donc la manifestation d'une tendance à simuler les actes essentiels de la vie, sans aucune fin pratique immédiate, sans autre but que l'activité même, du moins en apparence (nous verrons tout à l'heure ce qu'il faut penser à cet égard). Cette tendance engendre, selon Ribot, le *besoin d'exercices physiques*, le *goût des aventures*, la *passion des jeux de hasard* et l'*émotion esthétique* (1).

« La première manifestation du plaisir esthétique se trouve, dit Sergi (2), dans l'imitation d'actes utiles à la vie. » La transition entre le jeu pur et l'activité esthétique, le *jeu-création* est, selon le même, la *danse-pantomime*. Primitivement, la danse représente deux faits capitaux dans la vie de l'homme : la *lutte contre d'autres hommes* et l'*amour sexuel*. (Nos danses actuelles figurent encore « la dernière partie du ballet primitif, c'est-à-dire l'embrassement, la fin de la lutte sexuelle ».) Elle devient ensuite art représentatif, s'étendant à la représentation (ou simulation) de *tous* les actes de la vie sociale. Cet art est donc primordial, sans but direct et immédiat, universel, symbolique. Ribot va jusqu'à soutenir que la peinture et la sculpture en sont sorties : « La danse étant une pantomime a des qualités plastiques; elle est une plastique vivante. De plus, comme art social et solennel, elle exige des ornements qui ont d'abord été appliqués au corps humain : dessins, tatouages ou simples barbouillages en couleur. Plus tard, la représentation des formes et des couleurs

(1) *Psychologie des sentiments*, p. 195.
(2) *Psychol. physiol.*, § 372.

s'extériorise, passe de l'homme aux choses pour les façonner et les modifier, devient ornementation, sculpture, peinture » (*ouv. cité*, p. 326).

De cette théorie découlent entre autres les conséquences suivantes :

1° L'*imitation* est le principe esthétique fondamental; elle atteint sa perfection avec la *création* dans l'art (Sergi, p. 392).

2° S'il en est ainsi, si le beau n'est qu'un jeu et l'art une imitation, il y a divorce irréductible entre le *beau de l'art* et le *beau de la nature*. Il faut donc trouver autre chose puor expliquer ce dernier. Selon Sergi, ce sentiment nous viendrait tout particulièrement « d'un réveil obscur et inconscient de sentiments éprouvés dans l'époque préhislorique, quand les hommes jouissaient pleinement de l'état de nature,... alors qu'ils sont devenus les adorateurs de la nature, par peur ou par terreur, quand leurs joies, leurs espérances et leurs douleurs étaient associées à la vue de la nature dans son état primitif » (§ 408). Ribot, comme nous l'allons voir, le fait dériver d'une extension croissante de la sympathie qui part de l'homme pour aboutir au monde entier.

3° Si le beau et l'art ne sont qu'une activité sans but, ils excluent évidemment tout ce qui est utile, tout ce qui suppose un besoin ou un désir. Vous souvient-il de ces lignes de Gautier, dans l'étourdissante préface de *Mademoiselle de Maupin*? « Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement... Il n'y a

de vraiment beau que tout ce qui ne peut servir à rien : tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. » Voilà, sous une forme passablement brutale, le résumé fidèle des théories spencériennes sur l'utile et le beau. Nous ne savons si ce prodigieux raffiné eût goûté fort l'application qu'en bonne logique on en prétend faire aux produits de nos modernes industries. « Peut-être un jour, avec une civilisation tout autre, écrit Ribot, nos manufactures et nos cheminées d'usine deviendront matière d'art en évoquant un passé disparu » (p. 333).

Ici surgit une difficulté grave : comment l'émotion esthétique a-t-elle pu évoluer en l'absence d'utilité directe? C'est, répond Ribot, à cause de son utilité *sociale* indirecte : à côté de la danse, qui a joué le rôle de discipline, d'action d'ensemble, d'école de guerre..., les arts dans le repos ont fourni des ornements devenus ensuite des signes sociaux; de plus, ils supposaient et perfectionnaient la mémoire visuelle et l'habileté manuelle, deux facultés éminemment utiles aux primitifs. — L'évolution du sentiment esthétique se présente sous deux aspects distincts : A) Strictement social à l'origine, il tend vers l'individualisme par trois phases successives; dans la première, le plaisir coexiste avec l'utile, est enveloppé par lui dans un état de conscience commun, l'agréable : il faut, pour être senti, qu'il possède quelque utilité individuelle ou sociale ; dans la seconde, le rapport se relâche : ce que la nature a fait pour

l'usage devient ornement, selon le mot d'Émerson ; dans la troisième, enfin, il y a indépendance absolue, exprimée dans la thèse de l'art pour l'art qui n'apparaît que très tard et dans les civilisations mûres. B) Strictement humain à l'origine, il tend de plus en plus à embrasser la nature entière par l'extension naturelle de la sensibilité et de la sympathie sous l'influence de la civilisation ; l'homme a admiré son semblable, ses ornements corporels, puis ses armes et ses ustensiles, les animaux, enfin la nature, d'abord en reproduction et plus ou moins *humanisée* et en dernier lieu la nature sauvage.

Cette notion du beau, pure de toute utilité et de tout intérêt n'est autre que celle de Kant.

Si nous la dégageons des formes propres au système philosophique de son auteur pour la réduire à ses principes essentiels, la théorie de Kant peut, en effet, se ramener aux propositions suivantes : Le jugement de goût est entièrement désintéressé; il n'a aucune fin, ni objective, ni subjective; il n'a pour motif, ni attrait, ni émotion (quoique ce soient là des choses qui peuvent se mêler à la satisfaction qui s'attache au beau). Il ne fonde même aucun intérêt, ce qui le distingue du bon, de l'agréable et de l'utile. Mais rien n'empêche qu'une fois porté, il ne se lie indirectement à un intérêt, et c'est précisément la vie sociale qui fait naître celui-ci et lui donne sa puissance. Un homme isolé dans une île ne songerait pas à orner son habitation, à planter des fleurs; « ce n'est qu'en société qu'il lui vient à l'esprit qu'il n'est pas seulement un homme, mais un homme distingué dans son espèce, ce qui est le commencement

de la civilisation » ; c'est la société qui « a donné de l'importance et un grand intérêt d'abord à des choses qui n'étaient que de simples attraits, c'est-à-dire à des couleurs dont on se peignait... ou à des fleurs, à des coquillages, à des plumes d'oiseaux ; puis aussi, avec le temps, à de belles formes (dans les canots, par exemple, et dans les habits, etc.), qui par elles-mêmes ne procurent aucune jouissance... » (*Ouv. cité*, I, p. 234-235.)

Écartez, d'une part, de l'œuvre du maître de Kœnigsberg tout ce que les progrès de la science expérimentale rendent inacceptable, comme ce concept du beau dépouillé de tout attrait et de toute émotion (1) ; donnez, d'autre part, une base physiologique aux principes psychologiques qu'il a mis en lumière : vous aurez effacé jusqu'à l'ombre d'une différence entre la thèse de la *Critique du jugement* et celle des illustres psychologues dont nous venons d'analyser les travaux. Lorsque Spencer définit la conscience esthétique : « celle dont les actions elles-mêmes, abstraction faite de leurs fins, forment l'objet » (*ouv. cité*, II, p. 669), il ne fait que reproduire, presque dans les mêmes termes, la formule fameuse de la *Critique du jugement*, cette « finalité sans fin », cette « causalité qui consiste à conserver, sans aucun autre but, l'état de la représentation même et le jeu des facultés de connaître » (I, p. 99) (2).

(1) On sait que Kant va si loin dans sa proscription de toute cause d'attrait ou d'intérêt qu'il ne veut voir dans la peinture d'autre beauté que celle du *dessin* (I, p. 104-105).

(2) Ribot (*ouv. cité*, p. 321) compte aussi Kant au nombre des précur-

II

Est-il admissible que l'émotion esthétique soit aussi *désintéressée* qu'on s'est plu à le répéter; que le sentiment du beau, si puissant sur l'âme humaine, le plus puissant de tous peut-être, là où il est le plus pur et le plus noble, soit une *exception* dans notre nature affective; que l'art, enfin, ne soit qu'un luxe, un *jeu*; qu'il n'ait pas sa racine au plus profond de notre être vivant et sentant? Illusion étrange et à peine concevable chez de bons esprits!

Que nos émotions esthétiques les plus hautes soient exemptes de tout mobile intéressé, c'est ce que Kant — qui n'avait pas à se préoccuper de leur évolution — a eu mille fois raison d'affirmer, encore qu'il ait de beaucoup exagéré l'importance de ce caractère. Mais de ce qu'il en est ainsi dans les formes supérieures, allons-nous conclure que partout et toujours le désintéressement est l'apanage de l'activité esthétique; qu'il l'est surtout dans ses obscures et lointaines origines plus animales qu'humaines? Pourquoi n'avoir pas conclu de même pour la morale et la science? L'altruisme n'est-il pas la forme la plus noble et comme le triomphe suprême de l'égoïsme? La vertu véritable ne consiste-t-elle pas à faire le bien pour l'unique plaisir de le faire, et non pour obéir à quelque intérêt ou à quelque loi philosophique ou religieuse? Si pourtant nul ne s'est

seurs de la théorie du jeu. Peut-être même faudrait-il en faire remonter l'origine jusqu'à l'Anglais Home (1696-1782).

jamais avisé d'inscrire le désintéressement au nombre des caractères primitifs de l'émotion morale, ne serait-ce pas tout simplement parce que notre évolution morale est prodigieusement en retard sur notre évolution esthétique; parce que nous pouvons saisir sur le fait cette transformation du concept du bien qui s'opère chez les âmes d'élite? Et la science, à son tour, n'est-elle pas aujourd'hui l'une des sources les plus pures de cette activité désintéressée dont l'art ne possède pas le monopole? Cependant, personne n'oserait contester l'existence de sa phase première, *utilitaire*, si savamment analysée par Ribot dans le chapitre qu'il consacre au sentiment intellectuel (1).

Le beau, le bien, le vrai, l'art, la morale et la science sont des *moyens* équivalents en vue du but unique — le seul que l'expérience nous permette d'assigner au labeur incessant de l'humanité — le *bonheur commun du plus grand nombre*. Pourquoi scinder ce triple faisceau? Pourquoi rabaisser l'un de ces outils, et celui-là surtout dont le merveilleux instinct a pu suppléer pendant des siècles à l'insuffisance des deux autres et les devancer parfois sur leur propre terrain par une divination qui tient du génie? Et c'est incontestablement l'amoindrir en puissance et en dignité que de le réduire à ce rôle de luxe, de trop-plein pour les réserves accumulées sous l'effort combiné des deux autres. Sous l'empire des vieux préjugés pour qui le travail était un châtiment, d'aucuns croyaient peut-être enno-

(1) *Ouv. cité*, p. 360 et suiv.

blir l'art en lui enlevant tout caractère sérieux ; mais la science a révoqué l'anathème impie des religions ; elle a réhabilité le travail et nous comprenons par elle que la véritable noblesse ne peut exister là où n'existe que le jeu. Oh ! certes, pareille intention était loin de la pensée des créateurs de ce système. En hommes de science, préoccupés uniquement du souci de la vérité, ils ont fait bon marché de ces questions de préséance et de dignité, si même elles se sont jamais offertes à leur esprit. Jugeons-les donc, jugeons leur œuvre comme ils méritent d'être jugés : à la lumière des faits.

I. — Demandons-nous, en premier lieu, ce que valent les rapprochements que l'on a tenté d'établir entre l'émotion esthétique et le plaisir du jeu, les rapports que l'on a cru trouver entre les deux.

L'idée mère de leur analogie ne dérive certainement pas de l'expérience. Elle reposait exclusivement, avant que Spencer donnât à la théorie du jeu une base physiologique, sur une conception apriorique du jeu et de l'art, considérés tous deux comme essentiellement désintéressés. Et il est piquant de constater que des maîtres de la psychologie moderne aient accepté cette vue, sans même se donner la peine de vérifier si l'observation confirmait ou non ce caractère de désintéressement.

Or, l'opinion qui fait du jeu le type de l'activité désintéressée est-elle à l'abri de toute critique ? Il s'en faut. Le contraire a été soutenu avec beaucoup de force par Paul Souriau dans son beau livre sur l'*Esthétique du mouvement* (ch. I de la Ire partie, p. 19-21).

Pour lui, le plaisir du jeu n'est rien moins que désintéressé. Résumons ses principaux arguments. Nous nous préoccupons toujours en jouant du résultat de notre activité, quelle que soit d'ailleurs la valeur intrinsèque de cette fin, qui peut n'être que l'honneur de l'emporter; il est même de l'essence du jeu, pour y prendre plaisir, de se monter l'imagination; pour celui qui n'y apporterait vraiment aucun intérêt, à qui la perte ou le gain resterait indifférent, le jeu ne serait qu'une source de fatigue et d'ennui (voilà certes un fait d'observation que tout le monde a eu l'occasion de vérifier); le vrai joueur *s'intéresse* à son jeu et souvent même *s'y passionne*; bien souvent, du reste, le jeu a pour but de nous rendre plus fort ou plus adroit et dans ce cas le désintéressement ne se comprendrait pas; enfin, n'est-ce pas encore un fait d'observation qu'on ne s'amuse véritablement, qu'on ne déploie véritablement toute son activité que s'il y a émulation, et celle-ci, à son tour, n'est-elle pas exclusive de ce soi-disant désintéressement? « Le jeu désintéressé, dit de son côté Karl Groos, faisant sienne une phrase de Souriau, c'est à ne plus savoir ce que parler veut dire. » Car l'ivresse éprouvée dérive essentiellement de la *joie d'être cause, de pouvoir, de se sentir fort*, laquelle n'est au fond que la *joie de réussir, de vaincre*, comme on peut en retrouver trace dans tous les jeux des animaux. Or, cette joie de vaincre suppose nécessairement une difficulté à surmonter et, dès lors, il n'est plus permis de dire que le jeu soit une activité sans but (Groos, p. 295-297).

S'il en est ainsi ; si, au moins dans la plupart des cas, le jeu n'est à proprement parler un jeu, c'est-à-dire un plaisir, que là où il excite un intérêt *réel* (autre que celui d'une dépense de forces effectuée simplement en vue d'elle-même), tout le système qui fait du jeu le point de départ de l'évolution esthétique, uniquement parce qu'il le croit dépouillé de tout intérêt, manque de base, comme la conception erronée qui lui a donné naissance.

Les caractères sur lesquels se fonde Groos pour rapprocher le jeu de l'art et tirer du premier l'origine du second, n'ont rien à voir avec ce prétendu désintéressement. Il les expose longuement dans le chapitre v de son savant ouvrage. On peut les ramener à deux chefs principaux :

a) Le plaisir de l'art — comme celui du jeu — n'est, en dernière analyse, que le plaisir de déployer sa puissance, d'étendre sa sphère d'action, soit en créant, soit surtout en agissant sur l'esprit du spectateur ou de l'auditeur (p. 300 et suiv.).

b) Dans l'art — comme dans le jeu — existe la conscience d'une *activité apparente* (*Scheinthätigkeit*) (p. 309 et suiv.), laquelle implique deux choses : 1° un *dédoublement* (*Spaltung*) plus ou moins profond de la conscience (p. 313 et suiv.), et 2° un *sentiment de liberté* dérivant de ce que nous nous sentons cause de l'apparence et maître de la faire cesser quand il nous plaira (p. 329 et suiv.).

Ces deux propositions ne semblent guère contestables. Mais ont-elles la portée que leur attribue Groos

et suffisent-elles pour affirmer un lien de parenté entre le jeu et l'art? Voilà ce qu'il convient d'examiner de plus près.

Il saute aux yeux, tout d'abord, que la première de ces deux analogies ne prouve absolument rien. En effet, nous sommes en droit de conclure des termes très catégoriques de Groos — *ohne Widerstandsgefühl kein Kraftgefühl* (p. 296) — que la « joie de pouvoir » est inhérente à toute activité qui suppose une difficulté vaincue, c'est-à-dire autant, sinon plus, à l'activité réelle, ayant une fin pratique, qu'à l'activité de convention en œuvre dans le jeu. D'où il suit qu'il n'y a pas plus de raison pour rattacher l'art à la seconde qu'à la première, à ce point de vue du moins.

Reste donc uniquement le rapprochement basé sur le caractère *apparent* de l'activité. L'artiste, cela est évident, n'est pas dupe des créations de son imagination; il sait parfaitement qu'il joue un rôle et ne confond jamais le but fictif qu'il assigne à son activité avec la réalité. Cette *illusion consciente* existe également chez le joueur — et voire dans les jeux des animaux. L'enfant qui joue se donne à son jeu comme à une tâche sérieuse; il sait cependant que celle-ci n'est qu'une apparence; tout nous porte à croire, selon Groos, qu'il en est de même au moins chez les types les plus élevés de l'animalité (p. 309-312). Cette illusion consciente suppose nécessairement un *dédoublement de la conscience*; en d'autres termes, elle implique qu'à côté du *moi d'apparence* (*Schein-Ich*) du jeu et de la production artistique, le moi réel persiste et influence le premier

par des voies probablement inconscientes. Ce phéno-mène de dédoublement sépare-t-il nettement l'art de la réalité? Crée-t-il entre lui et le jeu une parenté indiscutable? En aucune façon. N'oublions pas que ce dédoublement est loin d'être rare; qu'on le rencontre jusque dans les circonstances les plus ordinaires de la vie quotidienne. Groos lui-même nous en donne d'excellents exemples : un employé se lève, s'habille, se met en route et fait une bonne partie du chemin qui mène à son bureau, sans que l'idée du lieu où il se rend et des occupations qui l'y appellent se soit une seule fois présentée à son esprit; mais qu'un de ses amis l'aborde dans la rue et lui demande pourquoi il est sur pied si matin, il répondra sans hésiter : « Je vais à mon bureau. » « Lorsqu'un géomètre, disait déjà Condillac (cité p. 316), est fort occupé à la solution d'un problème, les objets continuent encore d'agir sur ses sens. Le *moi d'habitude* obéit donc à leurs impressions : c'est lui qui traverse Paris, qui évite les embarras, tandis que le *moi de réflexion* est tout entier à la solution qu'il cherche. »

Mais c'est dans la formation des *sous-consciences* hypnotiques que le dédoublement apparaît avec son maximum d'intensité et de netteté. Groos reproduit à ce propos une expérience bien connue de Pierre Janet. Celui-ci place sur les genoux de son sujet endormi vingt petits papiers numérotés et lui ordonne de ne pas voir, après réveil, les papiers qui portent les chiffres multiples de trois. Le sujet réveillé est tout étonné de trouver ces papiers sur ses genoux. « Je la prie de me

les remettre un à un, elle m'en remet quatorze et en laisse six qu'elle a bien soin de ne pas toucher; les six restant sont les multiples de trois. J'ai beau insister, elle n'en voit point d'autres (1). » Pour expliquer ce fait, il faut nécessairement admettre que les papiers portant les multiples de trois, invisibles pour la conscience normale, étaient reconnus par une sous-conscience indépendante de celle-ci. Dans les faits de ce genre, l'oubli de soi, c'est-à-dire du moi réel ou d'habitude et la confusion de l'illusion avec la réalité (*hallucination*) sont portés à leur comble. Dans le jeu, l'inconscience du danger est chose commune; mais, normalement, le sentiment de la réalité persiste et l'hallucination n'apparaît pas. On doit donc considérer le dédoublement de la conscience dans le jeu comme intermédiaire entre les cas très simples de la vie courante et la production de véritables sous-consciences qui s'ignorent plus ou moins l'une l'autre, dans l'hypnose (Groos, p. 318). Cependant s'est-on jamais avisé d'établir entre ces trois modes d'activité un lien de filiation ou simplement de parenté? Dès lors nous le demandons à tous les esprits non prévenus : de ce qu'un fait, d'ailleurs très fréquent, le dédoublement de la conscience, se retrouve à la fois chez le joueur et chez l'artiste, sommes-nous en droit de conclure que l'art soit une forme du jeu? Pourquoi ne pas en faire aussi bien une forme spéciale de l'hypnose, par exemple, puisque l'hallucination est infini-

(1) *L'automatisme psychologique*, p. 277. — Dans le chap. II de la IIe partie sont décrites plusieurs expériences de ce genre; mais celle-ci est particulièrement démonstrative, puisqu'elle suppose un véritable raisonnement accompli par la sous-conscience.

ment plus commune chez les artistes que chez les joueurs?

A moins d'admettre, *a priori*, comme nous le disions tantôt, l'identité fondamentale du jeu et de l'art, les analogies invoquées par K. Groos ne prouvent donc nullement jusqu'ici que le second soit sorti du premier. L'existence simultanée dans le jeu et dans l'art d'un *sentiment de liberté* est-elle plus démonstrative à cet égard ? Nous ne le pensons pas, puisque, selon Groos, ce sentiment prend sa source dans la combinaison des deux facteurs précédents, lesquels n'ont rien de particulier au joueur et à l'artiste : le plaisir d'être cause et le dédoublement de la conscience. Nous nous sentons cause, et cause absolue, d'une apparence, c'est-à-dire d'une chose qu'il dépend de nous de produire et de faire cesser à volonté; c'est en cela que consiste le sentiment de liberté (p. 333). On nous objectera sans nul doute que c'est précisément dans la *combinaison* de ces deux facteurs que réside l'élément commun, indice d'un lien originel, car elle se réalise à la fois dans le jeu et dans l'activité esthétique, et ne se présente nulle part ailleurs. A cela nous répondrons : l'analogie invoquée est évidente et sérieuse. Mais, en bonne logique, analogie ne prouve pas filiation. Nous connaissons par les sciences naturelles, de nombreux exemples de ressemblances frappantes, extraordinaires, chez des êtres entre lesquels leur place dans la classification exclut toute idée de descendance — tels les cas si curieux d'imitation et de mimétisme dont nous aurons à parler. Il y a là simplement ce que l'on appelle un *phénomène*

de convergence. Nous espérons démontrer bientôt (1) que l'analogie entre l'art et le jeu repose sur un fait du même genre. En attendant, nous insistons sur ce point que la constatation d'un caractère commun au jeu et à la production artistique ne suffit pas pour établir leur parenté. Elle pourrait tout au plus corroborer les arguments fournis d'autre part par la théorie qui affirme leur identité d'origine.

C'est donc à l'examen de cette théorie, en elle-même, qu'il faut en venir maintenant.

II. — Que penser de la transition que Sergi et Ribot ont cru découvrir entre le jeu pur et l'activité déjà esthétique? La théorie de Sergi n'est jusqu'ici qu'une ingénieuse hypothèse. Sur quoi reposent ses affirmations? Car il se borne à affirmer : « Chez l'homme, la danse représente deux faits principaux ; l'un est l'attaque, la lutte et la victoire sur les autres hommes... ; l'autre est l'amour sexuel, avec ses luttes et ses victoires » (*Psychol. physiol.*, p. 364). Où y a-t-il, nous ne dirons pas une preuve, mais le moindre indice qui puisse nous porter à adopter cette explication de préférence à celle que Darwin a donnée des parades et des danses de nombreux animaux à l'époque des amours (2), et à assigner à la danse dans l'espèce humaine une origine et une signification différentes de celles qu'elle possède dans le règne animal tout entier? Il n'y a pas de milieu. Ou bien l'on soutient que cette origine et cette signification ne sont pas identiques chez l'homme et chez l'ani-

(1) Voy. le chap. II, ci-dessous, litt. I.
(2) Voy. ci-après, chap. I, § 2.

mal; qu'on nous cite alors des faits à l'appui de cette assertion. Ou bien l'on accepte l'identité d'origine et de signification, et le problème demeure irrésolu, la transition n'est pas découverte : la danse n'est pas plus un jeu chez l'homme que chez l'animal; elle ne dérive pas de la *simulation* de la lutte sexuelle; elle est *l'une des phases* mêmes de cette lutte — et l'on sait s'il est possible de parler de désintéressement à propos de celle-ci! Jusqu'à preuve contraire, nous croyons devoir préférer l'interprétation que Darwin a donné d'un grand nombre de faits analogues, à l'hypothèse qui nous paraît imaginée un peu complaisamment pour fournir la transition désirée.

Il est difficile, d'autre part, de prendre au sérieux la thèse de Th. Ribot sur l'origine de la peinture et de la sculpture, et de croire que le savant professeur du Collège de France ait songé un seul instant à contester l'utilité *directe* qu'ont eue au début les tatouages et les peintures des primitifs (1). Mais, à les supposer même imaginés dans l'unique but de rehausser l'attrait de la danse, l'analogie qui nous a fait assimiler celle-ci aux parades de nombreuses espèces animales, nous porterait à voir, en ces ornements, l'équivalent de ceux que le mâle déploie dans le tournoi d'amour; dans ce cas encore, leur point de départ n'aurait rien de commun avec le jeu. Ainsi s'écroule tout le système qui prétend tirer l'art de ce dernier, puisque l'origine *passionnelle* de la poésie et de la musique, sorties également

(1) Voy. le chap. II, litt. II, ci-dessous.

de la danse, ne peut être mise en doute, et qu'il ne viendrait à aucun esprit non prévenu l'idée bizarre de faire un *jeu* de l'art de bâtir, dont Ribot et Sergi se sont d'ailleurs abstenus d'approfondir l'origine conformément à leurs théories (1).

III. — Abordons maintenant l'examen de l'évolution esthétique dans ce système. Comment en concevoir le mécanisme et surtout le prodigieux développement, si le beau est l'inutile, s'il n'y a d'esthétique que ce qui est pur de tout intérêt étranger? Comment une chose qui n'avait au début d'autre raison d'être qu'une dépense de forces sans but, a-t-elle pu remplir dans l'histoire de l'humanité le rôle que nous lui connaissons, notamment en religion et en philosophie? Comment comprendre qu'aujourd'hui encore, où science et morale ont conquis enfin leur place légitime parmi les facteurs du progrès social, l'art puisse se maintenir à leur niveau, nous donnant l'illusion inouïe d'une puissance égale à la leur? Tout cela est une seule et même question, et ce n'est pas y répondre suffisamment que d'attribuer à l'art, avec Ribot, une utilité sociale *de second ordre*, basée en partie sur une conception fort problématique de l'origine et de la signification de la danse, en partie

(1) L'origine passionnelle de la poésie et de la musique, demeurées longtemps confondues, est évidente dans la théorie de Spencer (*Essais*, I, p. 397 et suiv.) comme dans celle de Darwin (*Sél. sex.*, p. 626-627). — Quant à l'architecture, Ribot (p. 335) l'assimile timidement à une « extension du vêtement », et Sergi (§ 406) se borne à *affirmer* qu'elle « représente (*sic*) les demeures des hommes et celles des dieux » ! Rapproché du paragraphe qui suit, ce passage montre clairement que, pour Sergi, l'architecture n'est, comme les autres, qu'un art d'imitation ou de simulation.

sur quelques avantages des arts dans le repos, bien minces pour justifier le rôle historique et l'importance que nous accordons à l'art. Acceptons pourtant son explication, puisque parfois un détail insignifiant peut acquérir, au cours de l'évolution, une valeur qu'on n'aurait pas soupçonnée au début; acceptons aussi les deux aspects sous lesquels Ribot a fort justement caractérisé le développement esthétique de l'humanité. Toutes les difficultés ne sont pas écartées pour cela; elles ne font même que commencer.

Et d'abord, sous le premier aspect, pourquoi cette union intime entre le plaisir esthétique et l'intérêt individuel ou social, au point que le premier ne pouvait être senti que sous le vêtement du second, si l'on peut ainsi parler? Que devient notre point de départ, qui fait consister le plaisir du beau précisément dans l'absence de tout intérêt, dans le jeu? Si cela ne veut pas dire que l'activité esthétique doit être, *en fait*, dépourvue de toute utilité, cela emporte au moins que cette utilité n'est pas *perçue*, à plus forte raison, qu'il n'est pas nécessaire qu'elle le soit. Pour quels motifs cette connexion si étroite se relâche-t-elle ensuite? C'est ce qu'on néglige de nous apprendre; la chose pourtant ne manquait pas d'importance, puisque l'utilité nous était présentée, avec raison, comme la *condition* même de l'évolution. Comment cette dernière peut-elle se poursuivre après la séparation et même s'accélérer de jour en jour, ainsi que l'histoire en témoigne? Faut-il donc croire qu'en marchant vers l'individualisme, l'art n'a pas perdu toute utilité pratique? Mais dans ce

cas, que fait-on, encore une fois, de la définition du beau?

Il serait vain de chercher la solution de ces difficultés; on ne les surmonterait que pour se heurter immédiatement à une autre, tout aussi grave. Partir d'une activité sans but pour, après une phase transitoire d'union du beau et de l'utile, revenir au point de départ, est contraire à l'une des lois les plus générales en fait d'évolution; celle-ci n'est pas *réversible* : elle ne retourne jamais à un stade antérieur (1). Donc, ou bien le point d'aboutissement n'est pas celui qu'indique Ribot, l'indépendance de l'art, l'absence de toute fin étrangère (et qui oserait contester la justesse de cette vue?), ou bien son point de départ est faux; l'émotion esthétique n'est pas, à l'origine, le résultat d'une activité désintéressée.

Parlerons-nous maintenant de l'étrange théorie en vertu de laquelle ce que le temps a rendu inutile, une vieillerie hors d'usage — castel en ruines, divinité déchue, légende oubliée — ne perd sa valeur intrinsèque que pour en revêtir une plus grande, plus haute, faite de la splendeur incorruptible du beau? (2) Il se conçoit qu'une belle chose puisse en même temps offrir quelque utilité et que, celle-ci disparue, sa beauté continue seule à briller aux yeux des générations qui n'ont pas connu la première. Mais ce n'est point de cela qu'il s'agit dans ce singulier système : le beau n'est pas

(1) Cf. Dollo, *Les lois de l'évolution* (Soc. belge de géologie, de paléontologie et d'hydrographie, t. VII, 1893; Procès-verbaux, p. 164-166).
(2) Spencer, *Essais*, I, p. 253, *l'Utile et le Beau*. — Ribot, p. 333.

l'utile, et, tant qu'un objet reste utile, il ne peut pas être beau; comment et pourquoi le devient-il après avoir perdu tout usage, c'est ce qu'il était du devoir de Spencer et Ribot de nous apprendre, car il n'est pas à supposer qu'ils aient voulu faire de la beauté, par définition, l'apanage de toutes les choses reconnues inutiles. Les faits mis en avant ne disent nullement ce qu'on veut leur faire dire. Eh! oui, les vieux donjons écroulés sont choses parfaitement inutiles! eh! oui, bon nombre d'entre eux sont beaux d'une grandiose et sauvage beauté! Mais sont-ils beaux *parce qu'ils sont inutiles* : voilà le point qu'il fallait établir! Les cathédrales gothiques, qui n'ont rien perdu de l[illegible] usagère, sont-elles donc inférieures aux temp[illegible] de l'Inde ou de la Grèce, et cette simple observa[illegible] devait-elle pas montrer que l'utilité ou l'inutilité n'ont rien à faire avec la beauté? Il ne faut rien moins que la toute-puissance du système pour expliquer, même avec la réserve ironique d'un prudent « peut-être », le jugement que nous rapportions plus haut au sujet de l'architecture industrielle de nos jours!

L'évolution est-elle mieux justifiée en ce qui concerne le second aspect, les objets de l'activité esthétique? Pas le moins du monde. Entre le *beau artistique* et le *beau naturel*, se creuse, dans ce système, un abîme infranchissable qui aurait dû suffire à lui seul pour faire écarter cette conception.

Il est intéressant de noter, à ce propos, les conséquences que Chaignet, faisant, dans ses *Principes de la science du beau*, une application rigoureuse de la

thèse de Kant, a cru devoir en tirer avec une logique imperturbable. Étant donné que le caractère du sentiment du beau est d'être purement contemplatif et désintéressé, ou, selon sa très énergique expression, *de n'être pas sérieux*, il prend hardiment le parti de refuser toute beauté à la nature. « La nature n'a rien de ce qui constitue la beauté » ; car « tout dans la nature a un but et un but sérieux... ; or ce but utile... ne permet plus de la considérer comme un objet de contemplation esthétique ». Pour voir de la beauté dans la nature, il faut commencer par l'y mettre. « Il n'y a de poésie dans les champs que pour les poètes. Le savant n'y voit que ce qui est : l'électricité, la chaleur, la lumière, de l'oxygène, du carbone, de l'azote. Les paysans y voient du bois, du foin, du blé, du vin, c'est-à-dire de l'argent » (1).

Ces fantaisies étaient choses permises il y a cinquante ans. La science moderne ne peut se contenter de cette façon d'écarter le problème. Sergi n'a pas hésité à affirmer le dualisme; mais l'explication qu'il a donnée de la beauté de la nature est absolument inadmissible. Pour offrir quelque degré de vraisemblance, elle exigerait tout au moins que le sentiment de cette beauté fût plus développé aujourd'hui encore chez l'homme qui vit en contact avec la nature. C'est tout le contraire qui existe : le sauvage ne prête aucune attention à ses charmes et l'homme des champs y est médiocrement sensible. C'est aussi un fait bien connu que la

(1) *Ouv. cité*, p. 316-317, 323, 331-333.

nature tient fort peu de place dans l'esthétique des anciens ; cependant ils étaient plus près que nous des primitifs et le souvenir des « sentiments éprouvés dans l'époque préhistorique » devait être chez eux moins effacé que chez nous. Enfin il resterait à expliquer, dans ce système, en vertu de quelle convergence ou de quelle analogie le langage de tous les peuples civilisés a uni dans un même concept deux sentiments d'origine aussi dissemblable que ceux du beau naturel et du beau artistique.

Ribot a compris ces difficultés et il a tenté de surmonter l'obstacle en faisant intervenir un autre facteur, la *sympathie*, qui élargit peu à peu le cadre de notre activité esthétique. Mais cette intervention est-elle bien légitime ? S'il est, en effet, un sentiment qui ait son but hors de lui-même ; s'il en est un, par conséquent qu'on devait s'attendre à ne pas rencontrer ici, au cours d'une évolution qui part du jeu pur pour aboutir à l'art libre de toute fin étrangère, n'est-ce pas précisément la *sympathie*, l'une des premières et des plus fortes parmi ces émotions *qui ont leur origine et leur raison d'être dans la conservation de l'individu*, au moins *comme être social ?*

Ainsi, l'étude attentive de l'évolution du beau accule la théorie du jeu à un dilemme embarrassant : ou bien il faut rejeter le tableau que l'éminent psychologue français a tracé de la marche du développement esthétique de l'humanité, ou bien il faut repousser une conception qui, non seulement ne l'explique pas, mais y soulève à tout instant d'inextricables difficultés.

IV. — Nous n'avons pas épuisé la série des objections.

Si la beauté n'est qu'une activité sans but comme sans intérêt, qu'on nous explique le rôle capital de la *convenance* dans la production esthétique. C'est, on le sait, une des grandes lois de la beauté artistique que l'objet réponde à sa destination. Comment justifier ce principe fondamental dans la théorie du jeu ? De quelle façon cette condition a-t-elle pu s'introduire dans la notion du beau, alors que la simple considération d'une fin devait au contraire et par définition enlever tout caractère esthétique à notre activité ?

Si la dépense de forces dans le jeu est la racine de l'émotion esthétique, qu'on nous dise ensuite pourquoi tous les jeux ne sont pas beaux. Il semble, à première vue, qu'on puisse nous opposer une réponse péremptoire tirée du caractère plus ou moins désintéressé du jeu considéré. C'est là une illusion ; on s'en convaincra aisément si l'on veut bien se rappeler que le système de Spencer et Ribot repose précisément sur le concept du jeu comme activité désintéressée ; du moment où le jeu peut être susceptible d'intérêt, tout essai d'identification entre l'activité esthétique et lui perd sa base physiologique et n'a plus de raison d'être. Un instant de réflexion nous fera repousser de même un autre critérium qui se présente naturellement à l'esprit, tiré de la plus ou moins grande dépense de forces surabondantes que provoquent les divers jeux : s'il en était ainsi, les plus violents seraient aussi les plus esthétiques. Si donc on établit entre les jeux une distinction

parfaitement fondée, si les uns sont déclarés esthétiques et les autres indifférents à cet égard, cela ne prouve-t-il pas que l'idée de la beauté est antérieure et supérieure à cette distinction, en un mot qu'elle est étrangère à la notion du jeu, comme elle l'est à la notion d'harmonie, de perfection, de rapport, d'ordre, de grandeur et de tant d'autres qu'on a successivement invoquées pour l'expliquer. On peut admettre, avec Guyau, que « tout jeu renferme des éléments esthétiques », mais sans conclure de là à une prétendue identité que les faits ne justifient aucunement.

Enfin, pour terminer, signalons une dernière et très grave objection. Comment cette théorie explique-t-elle la *beauté morale ?* Il existe, en apparence, un moyen très commode de se tirer d'embarras : c'est de la nier purement et simplement, comme l'a fait Chaignet, dans le livre déjà cité, avec autant de concision que d'énergie. « Il n'y a pas de beau moral — ce qui n'empêche pas, se hâte-t-il d'ajouter en manière de correctif, que le beau ne soit moral ». « Non, la vertu n'est pas la beauté ; l'argument par lequel on veut les confondre repose sur un abus de langage ; ce n'est qu'une métaphore ou une catachrèse » (1). Admettons pour le moment que cette solution soit la vraie (nous aurons plus tard l'occasion d'examiner la question) ; la difficulté n'est que reculée. La métaphore implique une analogie dûment constatée entre deux objets. Contester le bien fondé de cette application d'un terme esthétique

(1) *Ouv. cité*, p. 297 et 302.

à une chose morale ne nous avance à rien ; le fait existe ; la figure a passé dans toutes nos langues : il faut l'expliquer, montrer la transition entre les deux acceptions, propre et figurée, l'élément commun, le point de contact qui a permis le passage de l'une à l'autre. Et cela précisément est au-dessus des forces de la théorie du jeu : entre une activité sans but, un simple trop-plein qui s'écoule, et les ressorts les plus puissants et les plus hauts de l'évolution humaine, il n'y a, il n'y aura jamais rien de commun.

Telles sont les principales difficultés que soulève, en elle-même, toute tentative de faire de l'instinct du jeu, du besoin de se dépenser sans but réel, le fondement *immédiat* de l'émotion du beau. Dans les chapitres qui vont suivre, on apercevra mieux les « apparences » sur lesquelles elle repose ; mais les objections précédentes suffisent dès à présent pour déclarer cette base inacceptable.

Est-ce à dire qu'il n'y ait aucune espèce de rapports entre la tendance en question et le sentiment esthétique ? Ce n'est point notre avis et l'on verra plus loin, quand nous aurons déterminé scientifiquement la véritable base de cette émotion, que ces rapports sont, au contraire, assez étroits, plus même peut-être qu'on ne serait tenté de le croire après les critiques que nous venons de formuler (1).

(1 Voy. ci-dessous, chap. II, litt. I, et la fin du chap. III.

CHAPITRE I

LE BEAU DANS LA NATURE

Après l'intitulé qui précède, il est d'usage de convier le lecteur à se placer en imagination devant quelque belle production de la nature et à analyser les impressions que ce spectacle ne peut manquer de faire naître en son esprit. Il va sans dire que l'auteur se réserve prudemment la haute direction de ce travail d'investigation, quand il ne pousse pas la complaisance jusqu'à se charger de la tâche en personne. Dans un cas comme dans l'autre, toute cette mise en scène aboutit invariablement à la vérification du système particulier de l'auteur. Le contraire serait bien fait pour nous surprendre, chacun admirant surtout dans une belle chose ce qui cadre le mieux avec ses propres idées : qui la force, qui la perfection ; celui-ci l'ordre ou la convenance, celui-là l'unité pure ; le dessinateur y verra avant tout une heureuse combinaison de lignes ; le géomètre un effet de la symétrie et de la proportion ; le métaphysicien le triomphe de l'essence pure... ; n'est-il pas très naturel qu'une chose soit belle par où elle nous plaît et qu'elle nous plaise par où elle rentre

dans le cercle habituel de nos préoccupations et de nos travaux ?

Nous ne demanderons au lecteur aucun examen de conscience de ce genre et nous nous garderons bien de lui faire subir le nôtre. Nous ne pouvons nous résoudre à prendre au sérieux pareille dérision de la méthode expérimentale. Le désaccord profond où elle a conduit les soi-disant observateurs est la condamnation sans appel du procédé : il est inadmissible que l'observation impartiale et vraiment scientifique mène ceux qui y recourent à des divergences aussi radicales. Nous ne voulons point médire de l'observation interne; mais il faut avouer que, *en matière d'esthétique*, ses résultats nous enlèvent toute confiance. Dans notre analyse expérimentale du beau, nous aurons exclusivement recours à l'observation *externe*.

Toute beauté dérive de l'une de ces deux sources : la nature ou les œuvres de l'homme. Nous commencerons par l'étude de la nature qui est incontestablement plus simple et dont la connaissance scientifique est infiniment plus avancée. Joignez à cela que cette étude offre plus de garanties d'impartialité. La marche à suivre est tout indiquée : prendre l'une après l'autre les principales productions naturelles dont tout le monde est d'accord pour proclamer la beauté, et rechercher la signification de cette beauté, non pas au point de vue *humain* de l'impression qu'elle peut faire sur *nous*, ou des qualités abstraites que *nous* croyons, à tort ou à bon droit, démêler en elles ; mais en demandant aux sciences mêmes dont ces produc-

tions sont l'objet, de nous faire connaître sa raison d'être ou, ce qui revient au même, le mécanisme de son apparition.

Les principaux objets naturels dont la beauté est unanimement reconnue, appartiennent aux groupes suivants : minéraux, fleurs, coquillages, insectes et oiseaux. La minéralogie ne nous fournit aucune explication de la beauté des pierres et des métaux. Leurs couleurs et leurs dessins tiennent, sans aucun doute, à des phénomènes chimiques et physiques particuliers ; mais nous n'avons aucune donnée certaine sur le rôle et l'utilité de ces caractères, pas plus que sur les raisons scientifiques de leur existence. Aussi n'en parlerons-nous pas et bornerons-nous ce chapitre à l'étude de la beauté des plantes et des animaux. Il s'en faut malheureusement que nos connaissances botaniques et zoologiques soient assez avancées en ce qui concerne les types inférieurs de ces deux règnes ; nous commençons à comprendre leur structure et à entrevoir les grandes lignes de leur phylogénie ; quant aux détails, notamment aux particularités de forme et de coloration, leur signification nous échappe encore totalement (1). Nous ne mentionnerons donc que les groupes dont l'étude est assez complète pour nous permettre de saisir le sens et l'origine des caractères qui constituent

(1) « Nous sommes si ignorants, quand il s'agit des animaux inférieurs, que nous nous contentons d'attribuer leurs couleurs, soit à la nature chimique, soit à la structure élémentaire de leurs tissus, indépendamment de tout avantage que ces animaux peuvent en tirer » (Darwin, *Sél. sex.*, p. 288). — Il est probable que, dans beaucoup de cas, ces couleurs servent à éloigner les ennemis ou jouent, pour la capture de la proie, le rôle du miroir vis-à-vis des alouettes trop curieuses.

leur beauté, afin de baser exclusivement sur des faits positifs les conclusions de notre examen.

§ I

LA BEAUTÉ DES FLEURS

Elle dépend uniquement de deux caractères perceptibles à l'œil, la *couleur* et la *forme*. Le parfum n'entre pour rien dans l'idée que nous nous en faisons : le réséda n'est pas une belle fleur ; les plus belles roses ne sont pas celles dont la senteur est la plus exquise ; parmi les plus splendides orchidées figurent nombre d'espèces absolument inodores, et l'odeur infecte des *Stapelia* n'atténue en rien notre admiration pour la beauté de leurs corolles. Au reste, la valeur des inductions qui vont suivre ne dépend en aucune façon de l'opinion qu'on professe à cet égard, l'odeur des fleurs n'ayant pas une origine différente de leur couleur et de leur forme.

Pourquoi y a-t-il des fleurs *colorées*, ce mot entendu dans le sens des nuances autres que le vert, qui est la teinte naturelle de la chlorophylle ? Il est, comme chacun sait, un grand nombre de plantes phanérogames dont la fleur se réduit aux seuls organes essentiels à son existence : étamines et pistils, nus ou protégés par des bractées peu ou point colorées. Chez ces plantes, la grande loi du minimum de dépense semble appliquée dans toute sa rigueur. Quelle peut donc être l'utilité des appendices de structure et de couleur variées qui

représentent souvent une quantité de matière organique considérable ?

Voici la seule réponse scientifique qui ait jamais été donnée à cette question et qui, malgré quelques critiques toutes récentes, est encore acceptée à peu près unanimement par les naturalistes :

« Complication et beauté des fleurs, sécrétions sucrées, coloris brillant, odeurs pénétrantes restent autant d'énigmes si nous ne les rattachons pas aux avantages du croisement et aux visites des insectes ». « S'il existe dans la nature des corolles magnifiques ou bizarres, brillantes de couleur et remplissant l'atmosphère de leur parfum, c'est... aux insectes et à quelques oiseaux que nous le devons indirectement... Une région où les mouches, les abeilles, les guêpes, les papillons, les colibris font défaut ne peut avoir qu'une flore triste et monotone, privée de senteurs et de teintes vives... *Tout cela n'est point hypothèse ; ce sont des faits, c'est de la science véritable et du meilleur aloi* » (1).

Nous ne pouvons entrer ici dans le détail de ces faits, fruits des patientes recherches des Sprengel, des Delpino, des Hildebrand, des Müller, des Darwin et de bien d'autres encore. Nous renvoyons le lecteur au savant travail que nous venons de citer et aux ouvrages classiques de Darwin (2) et nous nous bornerons à

(1) Errera et Gevaert, dans le *Bulletin de la Société de botanique de Belgique*, XVII, 1878, p. 173 et 178.

(2) *La fécondation des orchidées. — Des effets de la fécondation croisée et de la fécondation directe. — Les différentes formes de fleurs dans les plantes de la même espèce.* — Cf. aussi J. Lubbock, *Insectes et fleurs sauvages.*

résumer les principaux points qui servent de base à cette théorie.

Des expériences nombreuses démontrent que le *croisement*, c'est-à-dire la fécondation par le pollen d'un autre pied ou, tout au moins, d'une autre fleur du même pied, offre aux plantes d'immenses avantages sur la fécondation directe par le propre pollen de la fleur, à tous les points de vue : vigueur, abondance et beauté des fleurs, fécondité, etc. Si l'on excepte quelques cas très rares de transport du pollen par l'eau ou les limaces, nous ne connaissons que deux agents naturels de croisement : le vent et les êtres ailés (insectes et quelques oiseaux). Le transport par le vent entraîne inévitablement des pertes énormes de pollen et exige, en conséquence, que les plantes qui ont adopté ce mode de croisement (plantes *anémophiles*) en produisent des quantités prodigieuses. Les fameuses « pluies de soufre », qui sont en réalité des pluies de pollen, provenant ordinairement des forêts de conifères, donnent une idée saisissante des masses ainsi produites et gaspillées inutilement. Il y a une économie considérable à charger les insectes de ce transport, encore qu'ils ne s'acquittent pas de cette mission à titre purement gracieux. S'ils fréquentent les fleurs, en effet, c'est pour y rechercher diverses substances dont ils sont très friands : le pollen, dont certains d'entre eux font leur nourriture, et surtout les sécrétions sucrées ou nectars. Mais, en butinant, ils frôlent tour à tour les anthères, auxquelles ils enlèvent une petite quantité de pollen, et les stigmates, disposés pour retenir le pollen

au passage. Moyennant une adaptation quelconque qui empêche ou neutralise l'action du pollen sur le stigmate de la même fleur, les plantes trouvent donc chez les insectes, à peu de frais, des agents de croisement inconscients mais sûrs, grâce à un curieux instinct qui les pousse à visiter le plus longtemps possible des fleurs de la même espèce. Aussi ont-elles intérêt à provoquer des visites fréquentes de leur part et, pour cela, à transformer une partie de leurs réserves organiques en aliments à leur usage. C'est pourquoi la sélection a développé une si grande variété d'appareils nectarifères.

Mais après avoir dressé la table, il fallait trouver le moyen de signaler aux auxiliaires aériens le festin qui les attendait : à la marchandise, il fallait l'enseigne. De là, la fleur, au sens horticole et vulgaire du mot, c'est-à-dire les pétales et tous les organes colorés. On sait, par les expériences de Lubbock et de Forel (1) que les abeilles, les bourdons et nombre d'insectes reconnaissent fort bien les diverses couleurs. C'est grâce à la couleur et au parfum que les insectes distinguent les fleurs d'avec les organes verts et qu'ils se dirigent vers elles ; les organes colorés, comme tout ce qui rend les fleurs voyantes, agissent pour attirer et guider les insectes. « Nous nous expliquons donc l'utilité des teintes brillantes chez les fleurs et leur variété ; car s'il est avantageux à une plante de frapper les regards des insectes par ses nuances vives, il lui est

(1) J. Lubbock, *Les sens et l'instinct chez les animaux*, chap. IX et X. — Forel, *Recueil zoologique suisse*, 1re série, t. IV.

avantageux aussi de pouvoir être distinguée de celles qui l'entourent... Des fleurs de même teinte sont souvent confondues par les insectes, ce qui est évidemment un obstacle à une fécondation allogamique régulière. Aussi la sélection naturelle a-t-elle dû conduire non seulement à une grande richesse de coloris, mais encore à une grande variété » (Errera et Gevaert, p. 103). C'est ordinairement la corolle qui remplit cette fonction à laquelle on a donné le nom caractéristique de *vexillaire*; mais d'autres organes peuvent y concourir. « Enfin ce n'est pas la coloration seule qui rend les fleurs apparentes : une grande taille, des labelles larges, des étendards voyants, le groupement en épis ou en capitules denses sont autant de caractères éminemment favorables pour allécher les insectes » (*ibid.*).

Tous ces faits peuvent se résumer dans la loi suivante à laquelle est resté attaché le nom du botaniste Müller qui l'a formulée : *Toutes choses égales d'ailleurs, une fleur est d'autant plus visitée par les insectes qu'elle est plus voyante*, ce dernier terme étant pris dans son acception la plus large (*id.*, p. 106). Passons rapidement en revue quelques faits qui sont la confirmation et comme l'illustration de cette loi ; ils nous dispenseront de recourir à des arguments plus techniques dont le développement sortirait de notre cadre.

Signalons tout d'abord une observation due à la sagacité de Sprengel, sur les plantes *entomophiles* — c'est-à-dire adaptées à la fécondation croisée par les insectes — qui portent des fleurs de sexe différent (monoïques, dioïques ou polygames, dans la langue des

botanistes). Lorsque ces fleurs ne sont pas réunies dans la même inflorescence, celles qui portent des étamines attirent toujours l'attention, par leur taille, leur nombre, leur couleur ou leur odeur, plus que les fleurs pistillées: aussi les insectes visitent-ils en premier lieu ces fleurs apparentes où ils se saupoudrent de pollen et ne passent qu'ensuite aux fleurs à féconder. Exemples: les saules, le houx commun, l'asperge, de nombreuses Cucurbitacées, etc. (*ibid*, p. 144).

Une autre application remarquable de cette loi nous est offerte par un certain nombre de fleurs exclusivement destinées à être fécondées par leur propre pollen (*fleurs cléistogames*) et dans lesquelles les insectes ne peuvent pas pénétrer: elles restent petites, obscures et ont toute l'apparence de boutons. Il suffit, pour faire apprécier la différence profonde qui existe entre elles et les fleurs normales *entomophiles*, de citer les noms de quelques plantes de cette catégorie: violette, glycine, gesse, campanule, balsamine, etc. (1).

Enfin, on a découvert une île où les insectes ailés se montrent extrêmement rares, la Terre de Kerguelen, perdue dans l'extrême sud du Pacifique. Si la théorie qui précède est exacte, nous ne devons trouver sur cette île aucune plante entomophile à fleur colorée ou odorante. C'est précisément ce que l'on constate : par une exception unique dans la grande famille des Crucifères, l'une de celles qui fournissent à nos jardins le plus d'espèces ornementales, le *Pringlea antiscorbu-*

(1) Voy. Darwin, *Les différentes formes de fleurs*, chap. VIII.

tica de Kerguelen manque à la fois de corolle et d'organes nectarifères (Errera et Gevaert).

Ainsi, tout ce que nous admirons dans la fleur, la corolle et les appendices colorés et voyants, n'a d'autre raison d'être que d'*attirer l'attention* des insectes. Sa beauté lui sert uniquement à *se distinguer de ses voisines* aux yeux des visiteurs ailés dont les bons offices intéressés consisteront à assurer le transport du pollen et par là à éviter l'autofécondation, qui semble le perpétuel cauchemar du vaste monde phanérogamique, tant il s'est ingénié à la rendre impossible par les mécanismes les plus variés et les plus inattendus.

Les brillantes couleurs de certains fruits n'ont pas non plus d'autre signification : elles les font *remarquer* de plus loin par les animaux et spécialement par les oiseaux. Ceux-ci, en échange de la pulpe savoureuse fabriquée par les plantes à leur intention, se font les agents inconscients de la dispersion des graines.

Quant aux singularités de structure de beaucoup de fleurs, leur origine est, en général, du même ordre. Les modifications du type normal, à symétrie rayonnante, de la corolle qui caractérisent nombre de familles végétales, tiennent, sans aucun doute, à des causes très diverses, parmi lesquelles on ne peut guère mentionner avec quelque certitude que la protection des organes reproducteurs contre les intempéries. Tel semble être le cas, par exemple, pour les formes labiée et papilionacée. Mais les particularités structurales génériques ou spécifiques ont ordinairement pour but,

comme l'ont montré notamment les recherches de Darwin sur les orchidées, soit d'assurer la fécondation par tels insectes déterminés, en empêchant ceux dont l'intervention est inutile de venir gaspiller, sans profit pour la plante, les provisions qu'elle réserve à ses élus, soit d'obliger les visiteurs à emporter ou à déposer au passage leur charge de pollen.

La beauté des fleurs est donc intimement liée à l'acte le plus important de la physiologie végétale ; elle est de la plus haute utilité pour la plante. C'est grâce à leur beauté, grâce à l'avantage qu'elle leur assure dans l'incessant combat pour l'existence, que les phanérogames supérieures ont pu atteindre à l'exubérante richesse de formes que nous leur connaissons aujourd'hui.

Longtemps on s'était accordé à considérer comme définitive la théorie que nous venons d'exposer. Des expériences récentes de Félix Plateau sont venues jeter une note discordante (1). S'il faut en croire le savant zoologiste, le rôle attractif de la couleur serait pratiquement nul. « Les insectes recherchant du pollen et du nectar, ne sont guidés vers les fleurs qui renferment ces substances que *d'une façon très accessoire par la vue*. En effet : Ni la forme, ni les couleurs vives des fleurs ne semblent avoir de rôle attractif important. — ... Les insectes continuent à visiter les fleurs ou les inflorescences dont on supprime la pres-

(1) Elles ont été publiées dans le *Bulletin de l'Académie de Belgique*, 3e série, t. XXX, 1895, p. 466 ; t. XXXII, 1896, p. 505 ; XXXIII, 1897, p. 17 et XXXIV, 1897, p. 601 et 847.

que totalité des organes colorés voyants, pétales, corolle entière, fleurons, etc... — Ils ne manifestent aucune préférence ou aucune antipathie pour les couleurs diverses que peuvent présenter les fleurs *des différentes variétés d'une même espèce ou d'espèces voisines...* — ... Les insectes ne font ordinairement aucune attention aux fleurs artificielles en papier ou en étoffe à couleurs vives et bien imitées, que ces fleurs soient vides ou contiennent du miel. Ils semblent même les éviter. — Au contraire, les corolles artificielles en feuilles vivantes, par conséquent à odeur végétale naturelle, d'un vert normal et contenant du miel, reçoivent de nombreuses visites. — Les insectes sont guidés de façon sûre vers les fleurs à pollen ou à nectar *par un autre sens que la vision et qui ne peut être que l'odorat*, etc. » (1).

Pour variées et concluantes que paraissent au premier abord les expériences du savant professeur gantois, il ne semble pas qu'elles aient sérieusement ébranlé l'opinion acceptée jusqu'ici par les maîtres de la science botanique, confirmée à leurs yeux par leurs propres recherches et, indirectement, par les ingénieuses expériences de J. Lubbock et de Forel sur la vision des couleurs par les insectes. Le premier de ces deux savants a publié dans le XXXIII[e] volume du *Journal of Linnean Society* (année 1898, Botany), une critique des conclusions de Plateau, basée sur les observations mêmes de celui-ci, à laquelle nous renvoyons le lec-

(1) T. XXXIV, *Conclusions*, p. 878-880.

teur. Nous demandons seulement la permission de transcrire ici la description d'une expérience nouvelle, instituée par lui, et qui est, comme il le dit, absolument démonstrative. « J'introduisis une abeille dans ma chambre, dit J. Lubbock (1), et lorsqu'elle fut bien habituée à venir chercher du miel en un certain endroit de ma table, je plaçai, à un pied de l'endroit où le miel avait été déposé, un capitule florifère d'*Eryngium amethystinum* dont j'avais enlevé les bractées bleues, et une goutte de miel sur un petit morceau de verre ; à un pied de l'autre côté du même endroit, je plaçai un verre semblable avec une goutte de miel et, à côté, les bractées. Celles-ci sont d'un beau bleu et mesurent environ 4 pouces en diamètre. Le capitule, au contraire, quoique long d'un pouce, est insignifiant comme coloration... Après chaque visite de l'abeille, je transposais le capitule et les bractées, laissant en place les gouttes de miel, afin d'éliminer éventuellement les différences entre celles-ci... Sur 93 visites, l'abeille vint 60 fois au miel à côté des bractées, et 33 fois à celui du capitule. Je répétai l'expérience en plaçant les gouttes de miel avec le capitule et les bractées à côté de la couche où les plantes croissaient et les changeai de place après chaque visite. 16 abeilles vinrent au miel des bractées ; 7 au capitule. »

Plus décisif encore est le simple exposé des chiffres obtenus dans une série d'expériences faites à l'École de Wageningen (Hollande), que nous empruntons à

(1) *Loc. cit.*, p. 276-278. — Nous traduisons librement.

une brochure explicative de Giltay. Un premier lot de 34 fleurs de coquelicot (*Papaver Rhoeas*, Linné), qu'une cage protégée par un treillis métallique rendait inaccessibles aux insectes, donna, par capsule, une moyenne de 4 milligrammes de semences (quoiqu'on eût opéré sur 14 fleurs la fécondation artificielle avec le pollen d'autres fleurs du même pied). Un deuxième lot de 215 fleurs normales produisit en moyenne 117 milligrammes de semences par fruit. Enfin, sur un troisième lot de 215 fleurs *décorollées* et cultivées à cinquante mètres des précédentes, on ne récolta que 50 milligrammes de graines par capsule.

L'éloquence de ces nombres se passe de commentaires et prouve péremptoirement l'utilité de l' « enseigne colorée ».

§ II

LA BEAUTÉ DANS LE RÈGNE ANIMAL

Notre tâche est singulièrement plus compliquée que dans le paragraphe précédent. Le monde des plantes, immobile et muet, ne connaît d'autre beauté que celle de la forme et de la couleur. Ici, à côté de la beauté plus haute du *mouvement*, apparaît un élément nouveau, le *son*, dont l'évolution atteint chez certains oiseaux un degré de perfection comparable aux productions de l'art humain. De plus, en ce qui concerne les qualités purement visuelles de forme et de couleur, la solution est loin d'être aussi simple que pour les végétaux ; il faut, comme nous le verrons, leur attribuer

au moins trois origines distinctes. Enfin, une question se pose à propos des animaux, dont l'idée même ne saurait venir en parlant des plantes, chez lesquelles il est impossible de discerner la plus faible trace de mentalité : faut-il accorder à l'animal le sentiment du beau ? La réponse dépendant essentiellement du sens que l'on attache à ces termes, nous en ajournerons l'examen jusqu'au moment où la notion du beau se trouvera complètement élucidée. Disons pourtant, dès à présent, qu'à nos yeux l'intérêt de cette question demeure entièrement spéculatif et sans influence sur le problème de l'esthétique, en ce qui concerne l'homme.

Il est presque superflu de redire qu'il ne faut chercher dans ce qui va suivre que les résultats les plus généraux auxquels les naturalistes sont parvenus en ces matières : quelque attrait qui s'attache à cette partie de la biologie, notre plan nous fait un devoir de nous borner aux détails strictement indispensables à notre démonstration.

I

En théorie, dans le règne animal, comme dans le règne végétal, la forme dérive de la structure anatomique et la couleur « peut être considérée comme un résultat nécessaire de la constitution chimique très complexe des tissus et des fluides animaux » (Wallace). Les modifications de ces formes et de ces couleurs normales sont rapportées par Wallace à trois causes principales (*Le Darwinisme*, ch. VIII, IX et X).

1° La protection. — Les particularités de forme et de coloration destinées à assurer la sécurité de l'animal sont très répandues dans la nature (1). Pour mettre un peu de clarté dans leur étude, il est d'usage de les répartir en trois classes plus ou moins tranchées :

a) *Ressemblance et coloration protectrices.* — C'est le cas le plus simple : la forme ou la couleur de l'animal lui permet de se confondre avec les objets environnants et de passer inaperçu aux yeux de ses ennemis. Cette imitation est générale ou spéciale. Elle est générale, si elle s'adresse à un milieu très étendu : il suffit de rappeler dans cet ordre d'idées les couleurs propres aux animaux des déserts ou des régions polaires, la transparence de nombreux représentants de la faune pélagique, etc. Elle est spéciale, si l'animal est adapté à certains objets déterminés : tiges, feuilles, fleurs, etc. ; elle se manifeste ordinairement par des dessins, des rayures, des mouchetures, comme on en constate chez beaucoup de chenilles et de larves. On sait aussi que la couleur, invariable chez la plupart des êtres, est susceptible dans certains cas de suivre, au gré de l'animal, les changements de coloration qui surviennent dans le milieu : l'exemple des seiches et des poissons plats est classique sous ce rapport.

b) *Couleurs prémonitrices.* — Appeler sur soi l'attention dans un but de sécurité personnelle, voilà qui peut sembler paradoxal à première apparence. Rien de

(1) Voy. notamment Darwin et Wallace.

plus vrai cependant ; disons mieux, rien de plus compréhensible. Imaginons un être qui ait acquis (par sélection naturelle) un moyen sûr de mettre en fuite les animaux de proie — à en juger par l'expérience, le meilleur et le plus usité est de se rendre « impropre à la consommation » par une odeur repoussante ou un goût désagréable. Non seulement cet être n'aurait aucun motif de chercher à se dérober à leur vue, mais même, suivant l'ingénieuse explication de Wallace, que des faits nombreux sont venus justifier, il a tout intérêt à les avertir de son identité : cela lui évitera le désagrément d'être pris pour autrui et tous les inconvénients qui pourraient s'en suivre. C'est ainsi, ajoute Darwin, que les droguistes vendent certains poisons dans des bouteilles colorées, en vue de la sécurité publique.

On trouvera dans l'ouvrage de Wallace une étude détaillée des cas de ce genre (p. 315-323). Bornons-nous à citer, chez les mammifères, l'exemple de la *mouffette* et, chez les insectes, celui des belles chenilles des *Cucullia*, du sphinx de l'euphorbe, du *Machaon*, etc. Il a été vérifié expérimentalement que ces chenilles étaient rejetées avec dégoût par des oiseaux, des lézards, des grenouilles, des araignées.

Il faut rapprocher de ce mode de protection, celui qui est obtenu au moyen de couleurs, de dessins, d'appendices ou d'attitudes destinées à effrayer l'ennemi. Nous en avons de bons exemples dans la corne caudale des chenilles de nos sphingides indigènes et dans l'appendice bifide de la chenille du *Machaon*.

c) *Mimétisme.* — Il consiste dans l'imitation d'autres espèces animales. Lorsque l'animal n'a pas eu la chance de découvrir un mode de protection qui lui permette de s'exposer impunément aux regards de l'ennemi, il lui arrive fréquemment de se tirer d'affaire en payant d'audace et d'emprunter le vêtement tapageur des espèces bien protégées par leur force, leurs armes naturelles ou leur mauvais goût. Tous les naturalistes connaissent l'exemple des Héliconides, papillons de l'Amérique du Sud que leur odeur préserve des attaques des oiseaux. Ils sont « copiés » par d'autres papillons appartenant à des familles très différentes. Cette imitation est si complète qu'un entomologiste exercé peut seul les distinguer (Darwin) et que même les mâles s'y laissent prendre quelquefois et font des avances aux femelles des espèces imitatrices (Wallace). Sans aller si loin, les faits de mimétisme ne sont pas rares autour de nous : il ne manque pas de jolies mouches, fort inoffensives, efficacement protégées par leur ressemblance avec les abeilles ou les guêpes.

L'imitation se présente d'ailleurs entre espèces également bien défendues. Voici l'explication que Wallace donne de son utilité dans ce cas spécial. Il semble que les oiseaux et les autres insectivores doivent apprendre par expérience à distinguer les espèces non comestibles. Dès lors, si deux ou plusieurs espèces non comestibles se ressemblent, il y aura profit pour toutes, puisque cela diminuera d'autant le nombre d'individus que leurs ennemis devront sacrifier pour apprendre à

les connaître ; si l'une des espèces est rare, l'avantage pour elle devient énorme.

Dans tous les exemples qui précèdent, la protection est strictement défensive. Pour terminer sur ce sujet, il nous faut mentionner aussi, quoique moins fréquent, l'emploi du mimétisme et de l'imitation (par la forme ou la couleur) dans le but de tromper et de surprendre plus aisément la proie. Ainsi, certaines araignées exotiques ont pris l'aspect de fleurs ou d'excréments pour attirer les insectes. Les appendices élégants et bizarres dont sont ornés beaucoup d'habitants des eaux servent au même usage et, vraisemblablement, le bel éclat phosphorescent dont brillent nombre d'animaux appartenant aux groupes les plus divers, n'a pas d'autre raison d'être, lorsqu'il ne joue pas le rôle d'avertisseur ou d'épouvantail que nous signalions tantôt et qu'il ne constitue pas un moyen de reconnaissance entre les sexes. Les cas assez fréquents où les parasites copient le vêtement de leurs hôtes, sont en quelque sorte intermédiaires entre ce *mimétisme de capture* et le mimétisme proprement défensif.

2° La reconnaissance. — « Si nous prenons en considération, écrit Wallace, les habitudes et l'histoire de la vie des animaux qui sont plus ou moins sociables, comprenant un grand nombre d'herbivores, quelques carnivores, et un nombre considérable d'oiseaux de tous les ordres, nous verrons qu'un *moyen de reconnaître facilement sa propre espèce*, à distance, ou pendant un mouvement rapide, au crépuscule ou à l'ombre d'un abri, doit être du plus grand intérêt pour eux et

souvent contribuer à conserver leur existence. » « Un moyen aisé de se reconnaître est aussi d'une importance vitale pour les jeunes et pour les inexpérimentés de chaque troupeau; il permet aussi aux sexes de se rencontrer et d'éviter les inconvénients des croisements infertiles, et j'incline à croire que cette nécessité a eu une influence plus généralement répandue que toute autre cause quelconque dans la détermination des diversités de la coloration chez les animaux. » « L'étonnante diversité de couleurs et de taches qui règne surtout parmi les oiseaux et les insectes peut être due au fait qu'*un des premiers besoins d'une nouvelle espèce serait de se maintenir séparée de ses plus proches alliés*, et ce desidératum s'accomplirait plus promptement s'il existait quelque signe extérieur différentiel aisé à reconnaître » (p. 294-296).

La présence de marques distinctives de ce genre est loin d'être rare. L'éminent naturaliste en donne (p. 296 à 308) une longue énumération. Elles deviennent particulièrement fréquentes partout où beaucoup d'espèces de même taille habitent ensemble une même région; telles les antilopes d'Afrique. C'est à « cette nécessité de spécialisation par la couleur » que le même savant attribue la merveilleuse variété dans la beauté de quelques groupes d'oiseaux — des oiseaux-mouches, par exemple (1) — et d'insectes, notamment des papillons : *elle sert à distinguer les espèces.* Enfin, c'est également à ce principe que serait due, selon Wallace,

(1) On verra plus loin que Darwin est d'un autre avis, en ce qui concerne ce groupe.

la symétrie bilatérale dans la coloration, qui se perd si facilement chez les animaux domestiques chez qui elle devient inutile.

3° COULEURS ET ORNEMENTS SEXUELS. — Prenons comme exemple la classe des oiseaux où les « ornements sexuels » constituent une règle tellement générale que l'illustre Darwin, dont on connaît le scrupuleux souci de ne rien avancer qui ne soit étayé sur de solides observations, n'a pas craint d'écrire : « On peut douter qu'il existe un oiseau qui n'ait pas quelque attrait spécial pour charmer l'autre sexe » (p. 539). C'est chez eux que nous trouverons les faits les plus saillants et le « goût » le plus développé à tous égards.

Les oiseaux mâles, dont la livrée est ordinairement beaucoup plus brillante que celle des femelles, font une cour assidue à ces dernières : ils dansent ou exécutent des mouvements bizarres et fantastiques sur le sol et dans l'air; ils cherchent à les séduire en étalant devant elles leur magnifique plumage; d'autres les charment par une musique vocale ou « instrumentale » extrêmement variée (1). Sans rien préjuger pour l'instant de la signification de ces phénomènes, très controversée, comme nous le verrons, nous allons en passer rapidement en revue quelques-uns choisis parmi les plus caractéristiques (2).

(1) Darwin donne le nom expressif de musique instrumentale aux sons divers que produisent les oiseaux pendant qu'ils paradent devant la femelle ou qu'ils l'appellent, en entrechoquant les plumes ou les ailes, en tambourinant de la queue (bécasses) ou du bec (pics), ou pendant le vol au moyen de plumes de forme spéciale (p. 412 et suiv.).

(2) Voy. Darwin (p. 394 et suiv.); Wallace (chap. x, p. 360 et suiv.), et Groos (chap. IV, *Liebesspiele*).

Les parades et danses d'amour ne sont pas rares chez les oiseaux. C'est, d'après Brehm, un fait bien connu en Allemagne, que les coqs de bruyère mâles se réunissent en certains lieux, qui restent les mêmes pendant des années, pour se livrer à des chants et à des danses suivies de combats probablement simulés; les femelles se tiennent blotties sur les arbres d'alentour et surveillent le tournoi. En Amérique, les « danses de perdrix » d'une autre espèce de tétras sont tout aussi célèbres. Mais la palme revient incontestablement à un oiseau d'Australie dont les mâles se rassemblent en grand nombre à la saison des amours et construisent de véritables berceaux qu'ils ornent de toutes espèces d'objets brillants (coquillages, minéraux, etc.); cela fait, ils y conduisent les femelles et se mettent à parader devant elles (1).

Quant aux espèces qui possèdent un beau plumage, « tous les naturalistes qui ont étudié avec soin les habitudes des oiseaux, sont unanimes à reconnaître que les mâles sont enchantés de montrer leurs ornements..., que ces ornements soient chez eux permanents ou temporaires ; ils leur servent évidemment à exciter, à attirer et à captiver les femelles. Ils les déploient devant d'autres mâles ou même, comme le paon, devant un spectateur quelconque, devant des poules et même devant des porcs » (Darwin, p. 432). Le cas le plus typique et le plus propre à mettre en

(1) On lira plus loin (chap. VI), la description de ces curieuses constructions et des danses d'une autre espèce d'oiseau, le *Rupicola* d'Amérique.

relief le rôle joué par le plumage dans la rivalité sexuelle, nous est offert par l'*Argus* mâle. « L'exemple du faisan argus mâle est éminemment intéressant, en ce qu'il fournit une excellente preuve que la beauté la plus exquise peut servir à captiver la femelle, mais à rien autre chose; en effet, les rémiges primaires ne sont jamais visibles et les ocelles apparaissent dans toute leur perfection, seulement alors que le mâle prend l'attitude qu'il adopte toujours quand il courtise la femelle » (*ibid.*, p. 437). Cet oiseau n'a pas de brillantes couleurs ; il ne peut plaire que par la grandeur de ses plumes et la perfection de leurs dessins, où l'illusion est poussée à un degré incroyable : certains ocelles merveilleusement ombrés offrent tout à fait l'aspect d'une boule dans une cavité, mais à la condition d'être vus dans la position où ils se présentent à la femelle, tandis que le mâle parade devant elle : on chercherait vainement cette curieuse apparence sur les exemplaires empaillés de nos musées. Rapprochez maintenant ce fait du suivant, et concluez : deux faisans affectant des couleurs ternes n'étalent jamais leur plumage devant leurs femelles, comme s'ils paraissaient comprendre qu'il est inutile de faire parade de beautés qu'ils ne possèdent pas! (*Ibid.*, p. 438.)

Le chant est une faculté extrêmement répandue chez les oiseaux, et des faits nombreux ne peuvent laisser de doute sur son origine et son utilité. Ces chants servent à attirer la femelle et évidemment aussi à la charmer, puisqu'ils se continuent en sa présence. Le chant des oiseaux mâles attire la femelle, dit J.-C. Hou-

zeau. Ce chant est plus qu'un simple appel, c'est un moyen de persuasion qui certainement n'est dépourvu ni de goût ni de charme (*Fac. ment.*, I, p. 279). Le rossignol ne va pas à la recherche de la femelle, mais il l'attire par son chant; les canaris et les pinsons femelles choisissent les mâles meilleurs chanteurs, etc. Il est facile de se figurer les degrés par lesquels les notes d'un oiseau, qui servaient d'abord de simple moyen d'appel, ont dû passer pour se transformer en un chant mélodieux. La sélection a amené le triomphe des meilleurs exécutants. Il faut aussi tenir compte de l'influence de l'imitation ; en automne, dit Brehm (1), les jeunes rossignols, livrés à eux-mêmes, sont inhabiles ; c'est au printemps suivant qu'inspirés par la passion et entourés d'habiles modèles qu'ils cherchent à vaincre, ils atteignent la perfection dont ils sont capables. C'est, on le voit, une véritable émulation, chaque mâle cherchant à surpasser ses rivaux.

Nous ne suivrons pas les observateurs dans leurs recherches sur les insectes et les autres classes de vertébrés. Nous n'en retiendrons que les conclusions, sensiblement conformes à celles qui découlent de l'étude des oiseaux.

Le dimorphisme sexuel des insectes peut, il est vrai, résulter de causes diverses ; mais nous retrouvons chez eux des phénomènes analogues à ceux que nous venons d'observer chez les oiseaux. Dans la poursuite de la femelle, papillons et libellules, comme il fallait

(1) Cité par Espinas, *Soc. anim.*, p. 317.

s'y attendre, paraissent compter principalement sur l'attrait irrésistible de leur brillante livrée; pourtant certains papillons, et non des moins bien doués sous ce rapport, puisqu'on trouve parmi eux les splendides Mars de nos forêts, recourent aussi à la loi du combat. Chez les coléoptères, puissamment protégés par la solide cuirasse de leurs élytres, la lutte est naturellement plus fréquente ; ne nous hâtons pas cependant de décrier les mœurs de cette rude tribu, car chez elle, aussi bien que chez les orthoptères et les cigales, c'est plus souvent encore le plus habile musicien qui sort vainqueur du tournoi d'amour. Et nous serions mal venus à médire de leurs sérénades, nous, les héritiers artistiques de la Grèce qui les a tant admirées.

Passons aux vertébrés. Qui n'a ouï parler des batailles terribles que se livrent les épinoches mâles, étalant orgueilleusement les mille nuances de leur parure de combat, et de la fuite honteuse du vaincu dont s'éteint le chatoyant vêtement? Un autre poisson, le *Macropus*, le paon de la gent aquatique, fait la roue devant sa femelle. Chez les tritons et les lézards, le beau sexe, qui est ici le laid, se complaît aux rutilantes couleurs et aux appendices élégants des mâles. Grenouilles et crapauds cultivent de préférence l'art du chant. Mais voici venir les mammifères, race brutale et peu esthétique, où « le mâle paraît obtenir la femelle bien plus par le combat que par l'étalage de ses charmes » (Darwin); de là cet arsenal varié de cornes et de défenses dont les mâles sont presque seuls pour-

vus (1). Heureusement pour nous, deux honorables exceptions sont à signaler : les antilopes et les singes. Les mâles de ces derniers sont même particulièrement bien doués sous le rapport des attraits, à en juger par ces lignes de Darwin : « Dans la plupart des espèces, les sexes se ressemblent par la couleur; mais les mâles... diffèrent des femelles par la couleur des parties nues de la peau, le développement de la barbe, des favoris et de la crinière. Beaucoup d'espèces sont colorées d'une manière si belle et si extraordinaire et sont pourvues de touffes de poils si curieuses et si élégantes que nous ne pouvons nous empêcher de considérer ces caractères comme des ornements » (p. 601). Mentionnons à ce propos un fait que d'aucuns trouveront étrange — notre raison, qui se croit si raisonnable, n'affiche-t-elle pas la prétention de couler l'univers dans le moule étroit de ses préjugés ? Mais son étrangeté même est un exemple saisissant du rôle et de l'utilité de la couleur. On sait que, tout au rebours de nos idées, nombre de singes, au lieu de faire du visage le siège principal de la beauté, ont placé celui-ci juste à l'opposé : certaines espèces ont les fesses dénudées et brillamment colorées. Eh bien ! il résulte des observations que ces singes font étalage de cette partie, non seulement envers leurs pareils, mais envers toute personne à qui ils veulent faire bon accueil. On ne cons-

(1) Notons aussi, dans cette classe, le rôle important des *odeurs* comme attraits sexuels ; nous n'y insistons pas, puisque, comme on l'a vu, ce groupe de sensations doit rester en dehors du champ de l'esthétique.

tate rien d'analogue chez ceux qui sont dépourvus de ce genre d'attraits (*ibid.*, p. 679-680).

II

De la masse prodigieuse des faits accumulés par les observateurs sur la forme, la couleur et les autres éléments qui constituent à nos yeux la beauté dans le règne animal, — et dont nous n'avons pu résumer qu'une bien faible partie — essayons maintenant de dégager ce qui fait l'objet de nos recherches : la *signification* de cette beauté.

I. — Nous commencerons par l'étude des *caractères sexuels secondaires*, qui est plus directement en rapport avec notre sujet; car, en ce qui les concerne, ce n'est pas seulement au sens humain et artistique, mais au sens *naturel* et *scientifique*, qu'il est permis de parler d'ornements ou d'attraits, dans l'acception large du mot. Les caractères destinés à assurer la protection ou la reconnaissance, par contre, ne méritent pas biologiquement le nom d'ornements, cela va de soi; c'est uniquement *au point de vue humain* qu'il peut être question de leur valeur esthétique.

Si tous les naturalistes sont d'accord pour admettre la réalité des faits, l'accord cesse dès qu'il s'agit de les interpréter physiologiquement et biologiquement.

La première explication en date est celle de Darwin. Pour l'illustre naturaliste, l'acquisition des caractères sexuels secondaires est le résultat d'une *sélection*, d'un *choix*, plus ou moins voulu et conscient, *exercé*

par l'un des sexes, généralement la femelle. Ce choix est déterminé précisément par les particularités de nature très diverse que nous avons étudiées, apparues, en raison de la variabilité du type spécifique, chez des individus isolés et tendant à se transmettre à leur descendance par hérédité. En se portant par la suite de préférence sur les individus doués de ces qualités au plus haut degré, ce choix opère une véritable sélection, qui aboutit à la fixation de ces caractères. Darwin donne à cette sélection le nom de *sexuelle*.

Le fait du choix étant démontré, la réalité de la sélection ne saurait être contestée. Or, « l'existence d'un certain choix de la part de la femelle paraît être une loi aussi générale que l'ardeur du mâle » (p. 243). Tous les faits connus témoignent de la coquetterie des mâles à faire parade de leurs ornements ou de leurs talents musicaux devant les femelles; peut-il donc rester un doute sur le but et l'utilité de ce manège, d'autant que ces ornements, les mâles les ont souvent acquis « au prix d'une augmentation de danger du côté de l'ennemi et même d'une perte de puissance dans la lutte contre leurs rivaux » ? « Supposer que les femelles n'apprécient pas la beauté des mâles serait admettre que les belles décorations de ces derniers et l'étalage qu'ils en font sont inutiles, ce qui n'est pas croyable » (p. 545-546). Par ailleurs, les modifications que l'on observe dans la coloration et la forme des plumes, par exemple, appellent inévitablement des analogies avec ce que nous constatons dans l'espèce humaine. « Toute mode fugitive en toilette devient

l'objet de l'admiration humaine; de même, chez les oiseaux, la femelle paraît apprécier un changement, si minime qu'il soit, dans la structure ou la coloration des plumes du mâle » (p. 422). Ainsi, chez les oiseaux-mouches, presque toutes les parties du plumage ont été l'objet de modifications parfois poussées à un point extrême et « ces cas présentent une singulière analogie avec ceux que présentent les races que nous élevons pour l'ornementation, nos races de luxe, en un mot » (p. 426). Or ces dernières, comme on sait, sont le résultat d'un choix, d'une sélection opérée par les éleveurs (1).

Dans cette conception, la signification de la beauté (sexuelle) chez l'animal serait donc très simple : elle constituerait un moyen d'attirer sur lui l'attention de l'autre sexe, de se *distinguer* de ses semblables. En d'autres termes, comme la beauté des plantes, elle aurait pour origine un *besoin de distinction*, lié à la reproduction de l'espèce.

Wallace repousse l'explication de Darwin. Nous n'avons selon lui aucune preuve directe en faveur de cette solution. Cette preuve consisterait à établir : que le choix exercé par la femelle est un fait aussi général que l'affirme Darwin ; que de légères différences dans la forme, les dessins ou les couleurs des plumes d'ornement sont précisément ce qui motive la préférence de la femelle; enfin, « que toutes les femelles d'une

(1) On a vu plus haut que Wallace attribue la merveilleuse diversité du plumage des oiseaux-mouches à une origine toute différente : le besoin de reconnaissance. La vérité est peut-être dans la combinaison des deux hypothèses.

même espèce, ou la grande majorité d'entre elles, sur une étendue considérable de pays et pendant des générations successives, préfèrent exactement la même modification de couleur et d'ornement ». Or, sur tous ces points, les preuves de Darwin sont insuffisantes. Il a démontré que les mâles aiment à faire étalage de leurs ornements ; que cet étalage plaît à la femelle et l'excite ; mais les cas manifestes de choix qu'il cite sont exceptionnels : « ils prouvent seulement que la femelle exerce quelque choix parmi des mâles très différents, et quelques observations sur les oiseaux à l'état de nature confirment le fait ; mais il n'y a pas de preuves que le choix ait été déterminé par de légères variations de couleur ou de plumage, ou par leur intensité croissante ou leur complexité. » Au contraire, de bons observateurs, cités par Darwin lui-même, estiment « que la femelle préfère invariablement le mâle le plus vigoureux, le plus querelleur, le plus batailleur » (p. 384). D'autre part, étant donnée l'action rigoureuse de la sélection naturelle, il faut, pour que *les plus beaux* mâles triomphent et soient conservés, qu'ils soient en même temps *les plus aptes*. Il suit de là que toute sélection de l'ornement seul serait vaine et que, s'il y a corrélation entre la beauté et la force, tout choix d'ordre ornemental est superflu. « Si les mâles aux couleurs les plus brillantes et aux plumages les plus abondants ne sont pas les plus sains et les plus vigoureux, s'ils n'ont pas le meilleur instinct pour construire convenablement et cacher le nid et pour le soin et la protection des petits, ils ne sont certainement

pas les plus aptes et ne survivront pas, ni ne seront pères des survivants. Si au contraire, il existe généralement cette corrélation, si... l'ornementation est le produit naturel et direct d'une santé et d'une vigueur surabondantes, alors il n'est besoin d'aucun autre mode de sélection pour expliquer la présence des ornements. » En d'autres termes, « l'action de la sélection naturelle ne s'oppose pas, à la vérité, à l'existence de la sélection par la femelle de l'ornementation en soi, mais elle la rend entièrement sans effet » (p. 397-398).

L'explication de Wallace, basée uniquement sur l'action de la sélection naturelle, est une combinaison des théories de la « décoration structurale » de Tylor (concordance entre la distribution des couleurs et la structure anatomique de l'animal) et du « besoin de dépenser les forces en excès ». Il part du fait très général que, chez les animaux supérieurs, les mâles, même ceux qui sont peu ou point armés, comme les lièvres, les taupes, les lézards, les papillons, se battent entre eux pour la possession des femelles ; ce qui a pour conséquence le triomphe des plus forts. Ceux-ci se reproduisent seuls et transmettent leurs particularités à leurs descendants ; la sélection naturelle a donc dû développer d'une façon constante la force et les armes des mâles. Cette augmentation d'énergie entraîne divers effets *secondaires*. Elle rend nécessaire pour l'organisme l'existence d'une sorte de « soupape de sûreté » : de là l'origine des chants, des bruits — qui peuvent aussi, au début, avoir été de simples moyens de reconnaissance et d'appel — des danses, des mou-

vements. Elle provoque l'apparition de colorations plus vives et d'appendices aux points où la croissance est le plus active; toutefois ce phénomène ne se produit ordinairement que chez le mâle, parce que, en règle générale, la femelle a plus besoin de protection que lui : le fait que, chez les oiseaux dont le nid est bien protégé, la femelle est aussi richement parée que le mâle, confirme cette interprétation. Enfin, à mesure que les plumes ou autres organes accessoires augmentent en longueur et en abondance, les muscles de la peau se développent parallèlement et le développement nerveux, aussi bien que l'afflux sanguin en ces points, étant portés à leur maximum, l'érection de ces organes devient une habitude à chaque période d'excitation nerveuse ou sexuelle. En un mot, ces divers phénomènes deviennent « la principale indication externe de la maturité et de la vigueur du mâle » et, par conséquent, attirent nécessairement la femelle (p. 389-396).

Comme le fait très justement observer Karl Groos (*ouv. cité*, p. 240-241), la théorie de Wallace modifie la conception darwinienne de la sélection sexuelle; elle ne la renverse pas. Quoi qu'en pense son auteur, elle laisse subsister le fait du choix; seulement, au choix exercé *consciemment* par la femelle, et motivé par les qualités qui lui plaisent le mieux, elle substitue une élection *inconsciente*, déterminée par l'excitation la plus forte. En effet, c'est, dit Wallace, le mâle le plus vigoureux qui l'emporte sur ses rivaux; mais ce mâle est en même temps, par hypothèse, celui qui possède le plus d'attraits et, d'un autre côté, sa vigueur se

révèle principalement, sinon exclusivement, par l'étalage de ces attraits; c'est par là qu'il charme et excite la femelle. Or, *psychologiquement* celle-ci obéit à l'excitant le plus fort. N'est-il pas évident dès lors qu'en se donnant au mâle le plus vigoureux, elle se laisse déterminer, en dernière analyse, par l'état d'excitation plus intense que créent en elle les ornements, les chants ou les mouvements de ce mâle ? En d'autres termes, qu'elle le *choisit*, inconsciemment, à cause de ces ornements, de ces chants ou de ces mouvements ? Une lecture attentive de certains passages du chapitre X du *Darwinisme* (notamment des pages 385 et 386) laisse d'ailleurs l'impression que le grand naturaliste ne peut, malgré lui, se défendre d'en revenir à l'idée de choix.

Au point de vue de nos recherches, la solution de Wallace ne diffère donc pas essentiellement de celle de Darwin ; la beauté (sexuelle) reste dans cette hypothèse ce qu'elle était dans la première : un moyen de *se distinguer, d'attirer sur soi l'attention.*

Karl Groos, à son tour, dans son beau livre sur les jeux des animaux (p. 236 et suiv.), combat la théorie de Wallace. Une augmentation d'énergie continuée pendant une longue suite de générations, lui paraît peu conforme à la loi de la sélection naturelle ; car celle-ci « a quelque chose de la loi d'airain des salaires ; elle donne d'une main avare ce qui est absolument indispensable à la conservation de l'espèce, et rien de plus ». Il est à remarquer, en outre, que cette apparition de couleurs ou d'appendices n'est possible, de l'aveu même de Wallace, que chez une espèce com-

plètement adaptée ; sinon elle serait un danger pour l'espèce, ou bien il n'y aurait pas de « superflu » d'énergie disponible. Or, si l'adaptation est supposée complète, comment peut-il encore être question d'un développement ultérieur ? — En ce qui concerne les phénomènes de chant et de mouvement, les expliquer par la nécessité de dépenser le surplus des énergies vitales, n'est-ce pas admettre implicitement, avec Lamarck, l'hérédité des caractères acquis, si vivement controversée à l'heure actuelle et que Wallace lui-même repousse ? Et si l'on écarte le principe de Lamarck pour se baser exclusivement sur la sélection naturelle, il est indispensable que les phénomènes en cause, pour se transmettre et se fixer, présentent une utilité essentielle pour l'espèce et ne soient pas uniquement la décharge d'un superflu.

Voici l'ingénieuse explication que propose Groos. L'intérêt de l'espèce exige que le penchant sexuel ne reçoive pas une satisfaction immédiate, mais que celle-ci puisse être différée jusqu'à ce que les individus se trouvent dans les meilleures conditions pour assurer la perpétuation de leur race. Ce but est atteint principalement par ce que Groos appelle la *pudeur instinctive* (*instinctive Sprödigkeit*) de la femelle, dont le mâle doit triompher avant tout. Il y parvient par un ensemble de moyens qui concourent à amener les deux sexes au summum voulu d'excitation : le plus simple consiste en une poursuite assidue ; à un degré plus élevé, se place l'émission d'odeurs spéciales, de sons, de bruits ; enfin, plus haut encore, figurent les « jeux amoureux »

proprement dits (*Liebesspiele*) : chants, danses, étalage des plumes et des ornements. A l'appui de sa thèse, Groos apporte une observation des frères Müller, d'après laquelle l'appariation chez les oiseaux serait déjà chose faite avant que commence ce que l'on appelle le temps des amours ; le manège du mâle pendant cette période n'aurait d'autre but que de décider sa femelle à l'accouplement et celle-ci n'accepterait le mâle déjà choisi que s'il possédait les aptitudes nécessaires pour triompher de sa résistance. Enfin, il est à noter que cette hypothèse fournit une explication naturelle de divers faits presque incompréhensibles dans celle de Darwin : telles, la répétition annuelle des jeux d'amour chez les oiseaux qui restent appariés toute leur vie et la participation des femelles à ces jeux chez d'autres espèces (p. 243-245). — Quant à l'origine même des mouvements qui constituent ces moyens de conquête, il faut la chercher, partie dans les réflexes généraux qui accompagnent toute excitation forte (tremblement, course, battement des ailes, etc.), partie dans les réflexes spéciaux utilisés dans la lutte contre un ennemi (hérissement des plumes ou des poils, gonflement du corps, élévation de la voix). Si l'excitation sexuelle s'est emparée de ces derniers et les a adaptés à son usage, il n'y a rien d'étonnant à ce que d'autres excitants utilisent à leur tour les réflexes de la première : ainsi s'explique l'existence de ceux-ci en dehors du temps des amours et comme expression d'émotions qui n'ont rien à voir avec l'instinct sexuel (p. 245-248).

Quelle est, dans cette théorie, la signification de la beauté animale ? Elle constitue pour le mâle un moyen de triompher de la résistance de la femelle, en amenant celle-ci au degré d'excitation sexuelle où ce nouveau sentiment l'emporte en puissance sur sa « pudeur instinctive ». Ce point nous semble incontestable. Que cette résistance de la femelle et la nécessité pour le mâle de créer en elle et en lui-même pareil état d'excitation ne soient, à leur tour, que des moyens de retarder leur union jusqu'à ce qu'ils se trouvent tous deux dans les conditions les plus favorables à la perpétuation de la race, cela n'est d'aucune importance pour la question qui nous occupe. A ce point de vue très spécial, la théorie de Groos ne nous paraît donc pas différer sensiblement des deux précédentes. Examinons la question de plus près.

Il est difficile de se prononcer sur la valeur scientifique de l'hypothèse de Groos. L'existence d'un instinct de pudeur chez la femelle éclaire d'une lumière plus intime nombre de faits se rattachant à ce chapitre de la biologie ; de plus l'esprit de la doctrine évolutionniste semble autoriser l'attribution à l'animal, au moins à l'état rudimentaire, d'un sentiment dont la présence est indiscutable dans l'espèce humaine. Mais, par contre, certains phénomènes semblent en contradiction absolue avec elle. Dans les pages qu'il consacre à l'étude de la sélection sexuelle chez les oiseaux, Darwin rapporte (p. 522-528) que, chez quelques espèces, la femelle est plus belle que le mâle et fait étalage de ses charmes devant celui-ci. Pour être rares, ces exemples

n'en sont que plus intéressants ; l'un d'eux notamment (p. 523), montre nettement que, dans ces espèces, il y a rivalité entre les femelles et non plus entre les mâles (1). Il est curieux de constater que Groos n'ait fait aucune mention de ces anomalies qui constituent pourtant une difficulté sérieuse pour la théorie de la pudeur instinctive des femelles. Faut-il donc admettre que, dans certaines circonstances exceptionnelles, cet instinct, pour une cause inconnue, puisse apparaître chez le mâle au lieu de la femelle? Cela n'aurait, après tout, rien de plus étrange que de voir le mâle se charger des soins de l'incubation. Nous nous contentons de signaler la difficulté en passant, sans y insister, d'autant que ces cas, nous le répétons, sont exceptionnels.

Acceptons donc pour établie l'existence de cet instinct de résistance chez la femelle. Sommes-nous en droit de conclure de là, avec Groos, que, dans ces conditions, il ne peut plus être question de choix, conscient ou inconscient? Qu'il ne s'agit plus de savoir pour quel mâle la femelle se décidera entre plusieurs, mais, avant tout,

(1) Il s'agit du *Turnix taigoor*, gallinacé de l'Inde. Ce sont les femelles de cette espèce que les indigènes font battre; ce sont elles qui servent d'appeaux, parce que les autres femelles accourent vers la captive pour la provoquer. — Wallace explique l'existence de femelles plus brillamment colorées que les mâles par le fait que, dans ces espèces, les mâles remplissent les devoirs de l'incubation et qu'ils ont dès lors plus besoin de protection que les femelles. Darwin repousse cette interprétation parce que les différences entre les deux sexes ne lui paraissent pas assez prononcées pour déterminer une différence dans la protection; parfois même les couleurs plus vives de la femelle se trouvent à la partie inférieure du corps et n'auraient pas nui, par conséquent, au mâle qui couve.

si le mâle possède les qualités requises pour triompher de la résistance de la femelle? La réponse dépend essentiellement d'une question sur laquelle, malheureusement, cet auteur n'a pas pris soin de s'expliquer clairement. Accepte-t-il l'opinion des frères Müller sur l'époque de l'appariation ou s'en tient-il à la croyance commune qui recule celle-ci à la fin de la période des amours? C'est ce qu'il ne dit pas d'une façon précise, estimant sans doute la chose superflue du point de vue où il s'est placé. Or, la théorie des frères Müller, vraie peut-être pour certaines espèces d'oiseaux directement observés par eux, soulève, à notre sens, deux objections graves qui la rendent inapplicable à l'ensemble de l'animalité. On sait que, chez beaucoup d'animaux, les « jeux amoureux » se pratiquent dans des assemblées qui réunissent un nombre souvent considérable d'individus des deux sexes. A quoi peuvent servir ces réunions, si l'appariation a déjà eu lieu antérieurement? Il se conçoit que, après l'appariation, le mâle se livre à son manège amoureux devant sa propre femelle, pour triompher de la résistance de celle-ci ; mais pourquoi plusieurs mâles devant plusieurs femelles? Cela est bien peu conforme à ce que nous savons de l'ardente rivalité et de la jalousie des mâles. On doit se demander ensuite ce qui arriverait, dans le système des frères Müller, si le mâle apparié ne possédait pas les aptitudes nécessaires pour vaincre la pudeur de sa femelle? Le couple resterait forcément stérile. Pareil procédé d'accouplement serait donc manifestement désavantageux pour l'espèce et il n'est pas douteux que, loin de le généra-



liser, la sélection naturelle devait tendre constamment à le restreindre, en éliminant les espèces qui l'auraient adopté. L'opinion générale, qui fait des jeux d'amour le prélude à l'accouplement, a donc non seulement pour elle l'avis unanime des naturalistes, mais, de plus, elle est seule strictement compatible avec la « loi d'airain » de la sélection naturelle. Si, dans certains cas, l'appariation se produit avant le temps des amours, ces cas sont, et ne peuvent être qu'exceptionnels : en règle générale, les danses, les chants, l'étalage des charmes du mâle *précèdent* l'appariation et *ont comme premier but d'y décider la femelle.* Qu'ils se continuent ensuite et contribuent à maintenir les deux « époux » dans l'état d'excitation favorable, la chose nous semble des plus naturelles. N'en est-il pas de même dans l'espèce humaine et voyons-nous les protestations d'amour et les attitudes conquérantes cesser immédiatement après l'échange du consentement réciproque entre les fiancés?

Dégagé de toutes les questions accessoires, le problème se présente maintenant sous une forme très simple. Pour décider la femelle à s'apparier avec lui, le mâle doit vaincre la « pudeur instinctive » de celle-ci. Il doit, dans ce but, créer en elle une excitation assez puissante pour surmonter sa résistance. Dès lors, la remarque de Groos, concernant l'existence du choix dans le système de Wallace, se retourne contre le sien avec autant de force. Psychologiquement, la femelle obéit à l'excitation la plus forte; entre tous les mâles qui la recherchent, elle s'appariera donc à celui qui saura produire en elle cette excitation la plus forte. Or, ne

l'oublions pas, cet état d'excitation est déterminé par le déploiement des attraits du mâle, au sens large du mot. N'est-il donc pas permis d'en conclure, à la lettre, que, si telle femelle s'unit à tel mâle plutôt qu'à tel autre, c'est qu'il possède, à ses yeux, le plumage, la voix, le talent d'instrumentiste ou de danseur le plus excitant, sexuellement parlant? N'est-il pas évident qu'il y a là un choix, aussi inconscient et mécanique qu'on voudra, mais enfin un *choix*? Groos lui-même nous autorise à aller plus loin encore. Dans le riche trésor d'observations que contient son livre, les exemples d'intelligence et de sentiment ne manquent pas chez les animaux supérieurs, particulièrement chez les oiseaux; en une trentaine de lignes (p. 251-252), il a pris soin de réunir les plus caractéristiques, excluant intentionnellement les cas « extraordinaires », et il n'hésite pas à accorder, aux acteurs mâles et femelles de ces petites scènes d'amour, quelque conscience de leur but, quelque jouissance du spectacle qu'ils offrent ou contemplent (c'est même cette conscience qui donne, selon lui, un certain caractère de jeu à ces phénomènes). Chez les animaux supérieurs, l'analogie avec ce que l'on observe dans l'espèce humaine devient donc évidente : là, comme ici, toutes proportions gardées, il est possible et légitime de parler de choix volontaire et conscient.

La réalité du choix exercé, consciemment ou non, par la femelle n'est donc pas discutable dans le système de Groos. Son ingénieuse hypothèse de la pudeur instinctive nous explique le *pourquoi* de ce choix et, en cela, elle constitue — si elle est reconnue fondée — un pro-

grès sensible sur les théories de Darwin et de Wallace. Darwin se bornait à constater que le mâle, plus ardent, accepte la première femelle venue, tandis que celle-ci, plus délicate, choisit entre les mâles, sans rechercher la cause de cette différence. L'essai d'explication de Wallace se heurte, comme on l'a vu, à des difficultés redoutables; en outre, s'il met bien en évidence l'utilité qu'il y a pour l'espèce à ce que le mâle le plus vigoureux soit en même temps le plus séduisant, il ne nous montre pas encore pourquoi la femelle choisit, et choisit précisément celui-là. Groos comble cette lacune de la façon la plus heureuse; mais, pas plus que Wallace, il ne renverse entièrement les idées de Darwin, du moment que sa théorie, qu'il le veuille ou non, implique elle aussi un choix.

En résumé, les observations des naturalistes et la discussion rigoureuse des hypothèses explicatives imaginées par eux, nous conduisent aux conclusions que voici. L'ardeur des mâles est une loi très générale dans le règne animal, en rapport avec le besoin plus vif de protection chez les femelles; elle a pour conséquence la poursuite acharnée de ces dernières par les premiers et la rivalité de ceux-ci. Or, il importe essentiellement à la conservation de l'espèce que les mâles les plus aptes arrivent seuls à se reproduire et soient les pères de la génération suivante. Et par ces mots « les plus aptes », il ne faut pas entendre uniquement les plus vigoureux, les plus batailleurs, mais encore ceux qui possèdent au plus haut degré les instincts particuliers et utiles à l'espèce, les formes et les couleurs les mieux

adaptées à sa protection, les marques distinctives et récognitives les plus apparentes, etc., bref, tout ce qui constitue le patrimoine de l'espèce, tout ce qui dans un domaine quelconque lui donne son type spécial, sa « définition spécifique ». Cela posé, il était indispensable qu'un mécanisme quelconque vînt entraver la satisfaction immédiate de l'instinct génésique; que la femelle n'acceptât pas passivement le premier mâle qu'elle rencontrait; qu'elle choisît, au contraire, inconsciemment ou avec conscience, celui qui répondait le mieux au but de l'espèce : de là l'origine et l'utilité de cette « pudeur instinctive », dont la sélection naturelle ne pouvait manquer de favoriser le développement (1). Mais, en retour, cet obstacle à ses désirs appelait nécessairement chez le mâle une adaptation contraire pour en triompher : elle se trouva réalisée par tout moyen propre à augmenter chez la femelle l'excitation sexuelle, à la porter au degré où elle dépasse l'énergie de la résistance : recherche assidue, émission d'odeurs ou de sons, apparition de couleurs vives et d'appendices colorés, étalage et déploiement de ces excitants spéciaux dans la danse, le chant, les parades, les mouvements de vol ou de saltation, etc. Et la sélection dut favoriser à son tour le développement de ces caractères en même temps qu'elle contribuait à les fixer dans la race. —

(1) La présence de l'*hymen* chez les vierges tend vraisemblablement au même but, comme si, dans l'espèce humaine, la nature avait voulu doubler d'un obstacle matériel le frein moral de la pudeur, afin que seul le mâle vigoureux pût assurer sa reproduction. Il serait curieux de rechercher si cet obstacle existe chez d'autres animaux et notamment chez les singes.

L'action de ces divers excitants est, au début, purement réflexe; chez les vertébrés supérieurs seuls, nous sommes porté à supposer que leur possession et leur emploi s'accompagnent de conscience et de jouissance, et présentent quelque analogie avec le rôle des ornements chez l'homme. Le nom d'ornements ou d'attraits qui leur a été appliqué, à raison de cette analogie, chez tous les animaux indistinctement, n'est donc strictement justifié qu'en ce qui concerne les représentants les plus élevés du règne. Néanmoins, la similitude d'origine paraît un motif suffisant pour autoriser l'extension du terme à l'animalité tout entière.

L'apparition et le développement de ces « caractères sexuels secondaires » impliquent nécessairement dans chaque individu mâle de chaque espèce une *tendance* naturelle à se distinguer au sein de son espèce, à revêtir des caractères et des aptitudes spéciales qui lui permettent de produire sur la femelle une impression plus profonde que ses rivaux, c'est-à-dire, en d'autres termes, de fixer son attention et son choix, attention et choix réflexes dans les êtres inférieurs, mais probablement volontaires et conscients chez les animaux les mieux doués. Nous sommes dans l'ignorance la plus complète sur le mode de production de ces variations, comme de toutes les autres. Faut-il y voir des variations congénitales dont la cause nous échappe? Faut-il admettre, au contraire, que le mâle puisse, au cours de son existence, acquérir, sous l'influence du milieu ou autrement, des caractères nouveaux qu'il transmet à ses descendants? C'est un problème que nous pouvons

sans inconvénient laisser de côté : il se passera sans doute beaucoup de temps encore avant que la question de l'hérédité ou de la non-hérédité des caractères acquis soit tranchée définitivement. Dans l'état actuel de la science, il est même difficile de savoir dans quelle direction agit cette tendance. Le rôle des ornements sexuels tient, en effet, à des causes très complexes. En premier lieu, on doit tenir compte de l'action propre des excitations sensorielles, mise en lumière par la psychologie moderne; cette action sera naturellement d'autant plus puissante que les impressions de couleur, de son ou de mouvement seront elles-mêmes plus fortes. Mais cette explication ne suffit pas : les impressions vives de ce genre ne manquent pas dans la nature, et cependant l'immense majorité d'entre elles restent sans effet sur l'animal; il n'est que très exceptionnellement sensible à celles qui lui viennent des individus d'une autre espèce. Tout porte donc à croire que les variations favorables consistent principalement dans le fait de réunir à un plus haut degré les multiples attributs de l'espèce, de les posséder avec une perfection plus grande que ses rivaux, de les exagérer même, pour offrir à la femelle une image sensorielle plus nette, plus intense, de la race, et spécialement du mâle de cette race. La sélection agirait dans ce cas par voie d'*exagération* des caractères acquis dans un but de protection ou de reconnaissance. Darwin pense, en outre, qu'elle a dû agir également par voie de *modification* : « Chez les oiseaux, dit-il (p. 422), la femelle paraît apprécier un changement, si minime qu'il soit, dans la

structure et la coloration des plumes du mâle. » De fait, la conformation de certains organes est si bizarre, la nuance de certaines plumes ou de certaines écailles si indécise, que l'exagération devient presque inévitablement le point de départ d'une modification plus ou moins importante.

Quoi qu'il en soit, l'existence d'une *tendance à se distinguer* ne nous paraît pas contestable. Elle est le postulat indispensable à ce cas particulier de la sélection, comme la tendance plus générale à la variation, à l'ensemble des phénomènes qui relèvent de la sélection naturelle. Nous allons d'ailleurs la retrouver d'une façon peu équivoque en étudiant les autres causes d'apparition et de modification de la couleur.

Si nous considérons maintenant que les combinaisons de formes, de colorations, de sons et de mouvements, réalisées et perfectionnées sous l'impulsion de cette tendance, sont, à nos yeux, les éléments de la beauté dans le règne animal, nous serons inévitablement conduits, comme plus haut pour les plantes, à voir dans cette tendance l'une des sources de la beauté naturelle. Assurément, nous sommes loin de déclarer beaux le chant de tous les oiseaux et les « attraits » qui sont la parure de beaucoup d'espèces d'animaux, mais n'en est-il pas de même à l'égard de la « musique » et des « modes » d'un grand nombre de sauvages? La beauté est chose absolument relative au sein de l'espèce humaine; *a fortiori*, ne devons-nous pas en juger dans la nature d'après un type unique. Il importe peu, d'ailleurs que la sélection n'ait produit que des ornements

de bon goût et des chanteurs mélodieux. Il nous suffit d'avoir montré que les chants, les couleurs, et, en général, *tout ce qui présente chez les animaux le caractère incontestable d'ornement et a été acquis à ce titre, a pour origine une sélection qui suppose la tendance, consciente ou non, à se distinguer*.

Après ce qui précède, est-il nécessaire d'expliquer longuement comment nous comprenons cette sélection ? Dans la nature, il est presque puéril de dire qu'il n'y a et ne peut y avoir qu'une espèce de sélection : la sélection *naturelle*, celle *des plus aptes*; tout autre nous paraît inconcevable. La sélection sexuelle de Darwin n'est elle-même qu'un cas spécial de la sélection naturelle. Si l'on a pu croire le contraire, c'est uniquement, pensons-nous, parce que Darwin ignorait le lien qui relie les phénomènes sur lesquels porte cette sélection avec l'avantage de l'espèce. Ce lien, la théorie de K. Groos l'établit d'une façon satisfaisante ; la sélection sexuelle rentre dès lors dans la règle générale ; elle aussi consiste dans le choix des plus aptes.

Cependant, il peut être utile de maintenir le terme créé par Darwin, car il répond, dans le vaste ensemble qui relève de la sélection naturelle, à une classe de phénomènes nettement caractérisés. Nous jugeons même indispensable de le conserver dans cette étude, parce que ces phénomènes ont une importance capitale à notre point de vue et que l'emploi de ce mot nous évitera des redites et des périphrases. Nous continuerons donc à en faire usage. Mais il doit être bien entendu que l'expression « sélection sexuelle » désigne simple-

ment, sous notre plume, ce cas particulier de la sélection naturelle où la reproduction d'un individu est assurée par des qualités spéciales, qui lui ont permis de vaincre la résistance instinctive de la femelle et de fixer son choix entre tous les poursuivants.

II. — Partout où la coloration, le dessin, le chant servent de marques de séparation ou de reconnaissance entre espèces, l'existence d'une *tendance à la distinction*, dans le règne animal, se manifeste plus clairement encore. L'évidence de ce besoin éclate même ici avec une telle force que nous avons vu Wallace lui accorder plus qu'une valeur individuelle et supposer « qu'un des premiers besoins d'une espèce serait de se maintenir séparée de ses plus proches alliées ». Il est, par conséquent, superflu d'insister sur ce mode de production de la beauté animale; sa signification n'est pas discutable. Rappelons seulement que la beauté de ce genre n'a probablement de sens qu'au point de vue humain; biologiquement, il est fort douteux qu'il puisse être question, dans ce cas, d' « ornements » et d' « attraits ».

En ce qui concerne la *beauté de protection*, le doute n'est même plus permis. Cependant, là encore, dans beaucoup de circonstances, la même tendance se retrouve à la source de cette beauté. Nous avons dit plus haut comment nombre d'animaux avaient résolu le problème, paradoxal en apparence, de se protéger en s'affichant, en appelant sur eux les regards de l'ennemi; comment d'autres, moins heureux, mais plus rusés, avaient copié le vêtement avertisseur des premiers, exhibant l'étiquette, sans recéler le poison;

comment d'autres enfin se servent de leur déguisement pour attirer la proie. Dans tous ces exemples, l'intention de *se faire remarquer* s'affirme aussi nettement que dans la sélection dite sexuelle ou la production d'organes colorés chez les plantes.

Mais ils sont loin, comme on le sait, de comprendre tous les cas de mimétisme et de protection par la couleur ou le dessin. Ces modes de défense ont plus souvent encore pour effet de permettre aux animaux qui en sont pourvus de passer *inaperçus*, soit des ennemis qu'il est prudent d'éviter, soit des victimes dont ils veulent endormir la défiance. Voici donc une exception à la loi jusqu'ici très générale en vertu de laquelle la beauté, dans la nature, n'est qu'un *moyen de se distinguer*; voici des faits nombreux et irrécusables où les caractères qui constituent pour nous la beauté de l'animal, lui servent uniquement à se dérober aux regards. Cela ne doit pas nous étonner : où les mathématiques et la raison n'ont qu'une voie, la nature en a mille pour arriver à ses fins, au prix d'un gaspillage inintelligent de temps, de matière et de vies. Il n'y a donc rien d'extraordinaire à ce qu'elle ait atteint la beauté de plusieurs manières, d'autant que la beauté n'était nullement son but.

Il ne faudrait pas toutefois s'exagérer l'importance de cette exception. Les phénomènes d'imitation, si nombreux chez les animaux inférieurs, se présentent de plus en plus rarement dans les groupes les plus élevés, l'être trouvant sans doute dans sa force, sa vitesse ou son intelligence des moyens plus sûrs de défense. En

ce qui concerne le mimétisme proprement dit, en dehors des insectes, dit A. Lameere, « on ne le connaît encore que chez quelques oiseaux faibles dont le plumage copie celui d'espèces robustes ou rapaces, et chez quelques serpents inoffensifs qui imitent les serpents venimeux dont les oiseaux ont peur » (*ouv. cité*, p. 245). Les phénomènes de protection par la couleur, pour être un peu plus répandus peut-être, restent néanmoins rares chez les plus parfaits des vertébrés. N'oublions pas aussi que la sélection sexuelle a dû très souvent, surtout chez les types supérieurs, s'emparer de ces caractères protecteurs pour les modifier à son gré et les faire rentrer dans le cas étudié précédemment.

De plus, il ne faut pas perdre de vue que les caractères de ce genre ne sont pas des ornements au sens *naturel*, mais seulement au sens *humain* du mot ; et partant il est logique de rechercher, au point de vue humain, dans quelles conditions ils apparaissent comme éléments de la beauté. Écartons d'abord les faits de mimétisme propre (imitation d'une forme animale par une autre) : tout l'honneur, quand honneur il y a, d'avoir réalisé un type nouveau de beauté revient à l'espèce qui a été copiée ; la beauté de la copie ne peut s'expliquer que par l'original. Restent donc uniquement les cas de ressemblance avec des matières végétales ou inorganiques. Or, qu'arrive-t-il toutes les fois qu'un animal revêt une livrée en harmonie si parfaite avec le milieu environnant qu'il devient extrêmement difficile de l'en distinguer ? Dans ces conditions, il est évident que tout œil non prévenu le trouvera *d'autant moins*

beau que son déguisement est plus complet, parce qu'il ne le verra pas, ou parce que l'animal manque réellement de tout « cachet personnel ». Quant à admirer *la perfection même de son imitation*, c'est là une admiration de savant ou d'artiste, une beauté beaucoup trop inaccessible aux intelligences vulgaires pour être véritablement *primitive* (1). C'est seulement lorsque, transporté hors de son milieu naturel, l'être frappera l'esprit le moins ouvert par la singularité, l'étrangeté de ses adaptations dont le sens nous échappe et qui le distinguent nettement du type auquel nous sommes habitués, c'est seulement alors que chacun se récriera sur sa beauté. Est-il possible de montrer plus clairement ce que nous nous sommes efforcé d'établir dans ce chapitre : *beauté et distinction sont synonymes quand il s'agit de la nature ?*

III

Jetons un regard en arrière sur le chemin parcouru. Nous avons demandé à l'observation la signification de la beauté dans la nature, c'est-à-dire la raison d'être des caractères que nous admirons dans les choses. L'étude à laquelle nous nous sommes livré nous permet de formuler les conclusions suivantes :

1° Il existe dans la nature, végétale ou animale, au-dessus d'un certain degré d'organisation, une tendance

(1) Nous prions le lecteur de ne pas perdre de vue que c'est uniquement l'explication de cette *beauté primitive* que nous cherchons en ce moment.

à se distinguer des êtres de son espèce, un besoin d'attirer sur soi l'attention de ses semblables ou d'autrui ;

2° Mécanique, instinctive, ou peut-être même consciente, selon les cas, cette tendance se lie intimement à la fonction la plus haute et la plus essentielle de l'individu : la conservation et la reproduction de l'espèce ;

3° C'est en elle qu'il faut chercher l'origine des qualités de forme, de couleur, de dessin, qui constituent pour nous les éléments de la beauté des êtres. Ce principe, soumis à des exceptions plus ou moins nombreuses dans les groupes inférieurs, tend à se généraliser à mesure qu'on s'élève dans les rangs de l'animalité. Chez les animaux supérieurs, la sélection dite sexuelle, forme la plus haute de cette tendance en dehors de l'humanité, et, à un moindre degré, le besoin de reconnaissance, sont vraisemblablement les deux seules sources de la beauté.

Ainsi l'observation fait justice à la fois et des puérilités de la conception anthropocentrique et des théories qui voudraient enlever au beau sa véritable dignité en lui refusant tout lien direct avec les besoins fondamentaux de l'organisme. Dans la première ivresse de sa victoire, l'homme s'était dit le roi de cet univers que son intelligence avait dompté ; son orgueil s'était cru le centre et le but de milliers de vies qui n'avaient de forces que pour le servir, de beauté que pour lui plaire. La science est venue proclamer la *valeur propre* et le *droit* de chaque être ; chacun existe pour soi et ne

s'explique que par soi ; les titres de l'homme ne sont que ceux du plus habile. Elle a reconnu en même temps que partout l'utilité reste le grand ressort et la loi du progrès. Les naïves illusions de nos pères s'évanouissent devant le rôle sublime de la beauté dans la nature. Comme le bien et comme la vérité, la beauté est un élément *essentiel* dans la vie de tout être, au moins chez les organismes supérieurs. Des circonstances favorables, une connaissance plus ou moins claire et plus ou moins exacte (à son point de vue) du monde extérieur peuvent suffire à son existence éphémère ; mais pour accomplir jusqu'au bout sa destinée et contribuer à l'indéfinie propagation de sa race, il lui faut à tout prix *se distinguer*, il lui faut *être beau*. En dehors des cas spéciaux de protection, il peut être vrai que la beauté soit inutile à la vie ; mais nul ne parvient sans elle à l'*immortalité*.

CHAPITRE II

LA GENÈSE DE L'IDÉE DU BEAU

I

En ce qui concerne les animaux — et particulièrement les vertébrés supérieurs, dont nous sommes — l'existence d'un choix exercé par l'un ou l'autre sexe, forme spéciale de la sélection naturelle d'où dérivent les éléments esthétiques de tout genre que nous découvrons en eux, ne peut laisser aucun doute. Pouvons-nous supposer qu'il en soit autrement à l'égard de l'homme ? Que la beauté ait chez lui une origine et une signification différentes de ce qu'elles sont chez les autres êtres ? Le temps est passé où l'homme pouvait encore être considéré comme un être unique, une exception dans l'univers ; actuellement il n'est plus possible de lui assigner une place à part : il n'est que le dernier venu et le plus parfait dans la série animale, rien de plus ; entre les autres organismes et lui, il n'y a qu'une différence de degré, non de nature. N'eussions-nous donc aucune espèce d'arguments à invoquer en faveur de la sélection « sexuelle » dans l'es-

pèce humaine, il faudrait encore, *à priori*, nous supposer soumis à cette grande loi de la biologie animale. Mais nous n'en sommes point là, les preuves positives ne font pas défaut (1).

Il existe, comme chacun sait, des différences notables entre les deux sexes dans toutes les races humaines ; ces différences sont même plus grandes que chez la plupart des quadrumanes, et, chose curieuse, elles rappellent singulièrement celles que l'on constate chez ces derniers : précocité plus grande chez la femelle ; arcade sourcilière plus proéminente, voix plus forte du mâle ; barbe toujours plus développée chez celui-ci et toujours plus claire que les cheveux quand elle n'est pas de même teinte ; villosité du corps moindre chez la femelle, etc. « Les caractères distinctifs du sexe masculin ne se développent complètement chez l'homme, comme chez les animaux de toutes classes, qu'au moment où il devient adulte ; ces caractères n'apparaissent jamais non plus après la castration... Les enfants des deux sexes se ressemblent beaucoup, comme les jeunes de tant d'animaux chez lesquels les adultes diffèrent considérablement ; ils ressemblent également beaucoup plus à la femme adulte qu'à l'homme adulte. Toutefois, la femme acquiert ultérieurement certains caractères distinctifs... » Enfin, « les caractères sexuels secondaires de l'homme sont tous très variables, même dans les limites d'une même race, et ils diffèrent beaucoup d'une race à l'autre : ces

(1) Voy. Darwin, *ouv. cité*, chap. XIX et XX, p. 608 et suiv.

deux règles se vérifient très généralement dans tout le règne animal » (Darwin, p. 608-613).

La réalité de la sélection une fois admise, nous devons en conclure qu'elle est, dans l'espèce humaine, la source unique des « beautés » que chacun admire dans sa propre race ; chez l'homme, en effet, les naturalistes ne mentionnent aucune application des besoins de protection et de reconnaissance. Nous ignorons, à la vérité, comment ces caractères distinctifs ont pu prendre naissance et ce qu'ils étaient à leur début ; mais il n'est pas douteux qu'ils ont été développés et fixés par la sélection, les hommes choisissant autant que possible les femmes « chez lesquelles ces caractères étaient les plus prononcés, c'est-à-dire les plus attrayants ». Darwin en a réuni des exemples nombreux et concluants. « Dans le monde entier, les races qui sont complètement privées de barbe n'aiment pas les poils sur le visage et sur le corps, et se donnent la peine de les arracher. » Il n'y a pas de femme pour un homme velu, dit un proverbe néo-zélandais. « Les races, au contraire, qui possèdent de la barbe, l'admirent et l'estiment beaucoup. » — Les Chinois ont naturellement les pieds fort petits ; dans les classes supérieures, une femme ne serait pas belle si elle n'exagérait encore ce caractère par la déformation. — Pour les races camardes ou à peau colorée, l'Européen est hideux avec sa peau blanche et son nez saillant. — La stéatopygie des femmes de plusieurs tribus africaines est un fait bien connu et l'on sait aussi que cette particularité, qui les rend affreuses à nos yeux, est vivement ap-

préciée par les hommes de leur race. Le voyageur Andrew Smith, rapporte Darwin, a vu une Hottentote, « regardée comme une beauté, dont les fesses étaient si énormément développées qu'une fois assise sur un terrain horizontal, elle ne pouvait plus se relever et devait, pour le faire, ramper jusqu'à ce qu'elle rencontrât une pente ». Les hommes de Somal, selon Burton, « choisissent leurs femmes en les rangeant en ligne et prenant celle qui *a tergo* a la plus forte saillie : Rien ne peut paraître plus détestable à un nègre que la forme opposée », etc., etc. (*ouv. cité*, p. 632 et suiv.).

Chez l'homme, comme dans la nature, nous nous trouvons donc logiquement amené à réduire le concept abstrait de beauté au fait concret de distinction ; à constater en lui, comme dans tous les organismes, la tendance à se distinguer de ses semblables pour attirer leur attention, tendance liée, comme ailleurs, à la fonction reproductrice. Or, chez l'homme, ces phénomènes ne sont pas à l'état de reflexe ou d'instinct : le choix est voulu ; les moyens de distinction sont intentionnellement recherchés, mis en évidence, exagérés ; sentie et connue, la tendance est un *besoin* dans l'acception humaine et consciente de ce mot ; elle implique nécessairement un *sentiment* et une *idée*. Dès lors, il faut bien admettre que cette tendance est le fond de l'émotion esthétique, à moins de faire la supposition absurde que le sentiment et l'idée de la beauté n'ont pas la même origine que cette beauté elle-même.

Cet argument nous paraît décisif et nous nous expli-

quons difficilement que, postérieurement à la publication du livre de Darwin, des hommes de science aient cru devoir poursuivre la solution du problème du beau en dehors de la voie ouverte par son génie. Comment n'ont-ils pas vu que la source de la beauté chez l'homme, comme chez la plupart des animaux supérieurs, devait être cherchée dans la sélection dite sexuelle, et que, par conséquent, celle-ci impliquait en même temps le sentiment et l'idée de cette beauté? « Si les femelles, écrivait Darwin, étaient incapables d'apprécier les splendides couleurs, les ornements et la voix des mâles, toute la peine, tous les soins qu'ils prennent pour déployer leurs charmes devant elles, seraient inutiles, ce qu'il est impossible d'admettre » (p. 97). Or, en ce qui concerne l'homme, cette tournure hypothétique est superflue : si dégradé qu'on le suppose, l'homme prend plaisir à la beauté de ses femmes, et réciproquement. C'est là, incontestablement, une manifestation du sentiment esthétique, très inférieure si l'on veut, mais réelle et de plus *primitive*, puisqu'elle lui est commune avec les animaux. Quelles que soient donc les difficultés qu'il nous reste à surmonter, quelle que soit la valeur des hypothèses auxquelles nous sommes réduit dans ce but, nous nous croyons dès maintenant en droit de considérer le problème comme résolu et d'affirmer : que la beauté humaine est la conséquence de cette tendance qui pousse un être à se distinguer de ses semblables pour en triompher dans la lutte sexuelle; que l'émotion esthétique est le plaisir ou la peine qui résulte de la satisfaction ou de la non-

satisfaction de ce besoin; que l'idée du beau est née de la constatation de ce plaisir et de la comparaison des éléments qui lui donnent naissance.

Une première difficulté surgit immédiatement devant nous. Il existe une différence profonde entre le *goût* de l'homme et celui de l'animal. Le sentiment du beau chez le second se limite aux attractions du sexe opposé; chez le premier, au contraire, il est essentiellement caractérisé par *l'extension de la notion du beau en dehors de l'espèce et à des objets qui n'ont que peu ou point de rapport avec la sélection initiale.* Comment s'est accompli ce progrès? Sur ce point nous ne pouvons qu'élever des conjectures : le mécanisme et les circonstances de cette évolution nous sont inconnus. Essayons pourtant d'en reconstituer les étapes probables.

Pour opérer cette transformation, il a suffi, croyons-nous, d'un certain degré de *conscience* et d'*intelligence.*

Nous admettons, avec Ribot, Richet, Sergi, etc., que l'activité nerveuse est infiniment plus étendue que l'activité psychique; que le type de cette activité nerveuse est le réflexe, propriété fondamentale du système nerveux (1); que la conscience est quelque chose de surajouté, ou plus exactement *d'intercalé*, qui suppose un certain développement et un état particulier du système nerveux; qu'elle complète et achève l'événe-

(1) « La propriété fondamentale du système nerveux, dit Ribot, consiste à transformer une action primitive en un mouvement » (*Psych. de l'attention*, p. 65).



ment, mais ne le constitue pas (1). Quelles sont, dans ces conditions, les modifications qu'elle est susceptible de produire dans l'acte du choix?

En l'absence de conscience, cet acte est un pur réflexe, déterminé mécaniquement par l'excitation résultant de l'impression que les caractères distinctifs font sur les organes de l'être qui choisit; tel est, sans doute, le cas que nous présentent les animaux inférieurs, auxquels il est bien difficile d'accorder une conscience, à moins de faire de celle-ci une propriété inhérente à toute organisation. L'apparition de la conscience ne modifie en rien l'acte en lui-même; un élément nouveau vient simplement se superposer à ses éléments constitutifs, s'intercaler entre eux; il pourrait disparaître sans que ceux-ci en fussent affectés dans leur essence. L'*excitation extérieure* et la *réaction* (*motrice*) *de l'organisme ébranlé* restent identiquement ce qu'elles étaient auparavant (2) : l'être choisit toujours *ce qui attire son attention*. Seulement il y a désormais chez lui quelque chose de plus : il *sait* qu'il choisit et il *sent* ce qu'il choisit. En outre, une certaine élaboration s'opère en lui : il se rend compte des caractères qui lui font distinguer et préférer l'objet de son choix, pèse, compare, juge, et, le choix fait, il en éprouve du plaisir — alors qu'auparavant *il agissait exactement pour les mêmes motifs*, mais sans savoir ni sentir. Or, nous l'avons vu, ces motifs, c'est tout ce

(1) Ribot, *Maladies de la personnalité*, Introduction. — Richet, *ouv. cité*, chap. v; Cf. p. 120-121, 139, etc.
(2) Richet, p. 139.

qui tend à faire remarquer; c'est, bien souvent, un changement extrêmement minime. C'est donc ce détail qui contribuera à graver dans la conscience la représentation de l'objet; c'est lui qui déterminera l'émotion agréable qui l'accompagne : l'objet plaira par ce qui le distingue et dans la mesure où il est distingué. Et ainsi un lien tend à se former entre l'attribut distinctif et le plaisir inhérent à l'acte du choix sexuel. Mais, ne l'oublions pas, cette association ne se produit au début que grâce à l'intervention du réflexe primitif et seulement dans les conditions physiologiques (époque des amours) où celui-ci est possible : les caractères distinctifs de l'objet, perçus d'une façon consciente, provoquent le réflexe, et celui-ci est accompagné d'un plaisir.

Jusqu'à présent, nous n'avons pas dépassé la sphère de l'attrait sexuel. En dehors des qualités qui distinguent le sexe opposé, l'être ne prend plaisir à rien : s'il a conscience, par exemple, des qualités de ses rivaux, ce qu'il semble bien difficile de lui refuser, on ne peut raisonnablement supposer que ce soit là pour lui une source de plaisir. Le véritable sentiment esthétique n'existe donc pas encore chez lui, à moins d'admettre une notion du beau qui en élimine non seulement tout ce qui n'est pas la beauté de l'espèce, mais en plus la moitié de celle-ci, les attraits de son propre sexe.

Mais nous touchons à une évolution décisive. Parallèlement au développement intellectuel, les deux éléments conscients dans l'acte du choix se sont développés

à leur tour considérablement : d'une part, la faculté d'apprécier les qualités distinctives des objets; d'autre part, le plaisir, qui ne tarde pas à prendre une importance croissante dans l'attrait sexuel et finit par être recherché uniquement, comme si cette union n'avait d'autre but que l'attrait qu'elle procure. — Voit-on poindre ici l'illusion de ce désintéressement, de cette activité sans autre fin qu'elle-même, dont on fera plus tard la base de l'émotion esthétique? Et ne ressort-il pas clairement qu'il n'y a là qu'une apparence ; que ce n'est pas pour eux-mêmes que l'être recherche les ornements ou les caractères distinctifs, ni même pour la jouissance qu'ils lui procurent, mais pour un mobile plus haut, d'une utilité supérieure, qui échappe à son observation rudimentaire ?

Franchissons un dernier pas. Pendant que s'accomplissait l'évolution qui précède, les réflexes, restés en dehors de la conscience, n'ont pas changé : n'est-il pas dès lors conforme à tout ce que nous savons du mécanisme des actions cérébrales que le rôle de ces réflexes tende sans cesse à s'amoindrir, tandis qu'une connexion de plus en plus directe s'établit entre l'excitation extérieure (perception des caractères distinctifs) et le plaisir, jusqu'au moment où la première, et même l'idée de celle-ci, en arrive à éveiller immédiatement le second, sans passer par toute la série des réflexes primitifs (1)? Alors, la jouissance qui résulte de la per-

(1) « L'association, dit Sergi, s'établit véritablement entre la perception de l'objet et la douleur ou le plaisir qu'on éprouve par suite de la présence et de l'excitation de l'objet même » (p. 328. — Cf. aussi p. 325).

ception d'une distinction est devenue purement intellectuelle; car elle est désormais indépendante des réflexes et peut se produire même en cas d'inhibition de ces derniers. Ceux-ci ne sont plus la réponse obligée à l'excitation initiale. Nous nous trouvons en présence d'une association nouvelle, qui se fixera par l'hérédité, d'un mécanisme cérébral nouveau, apte à subir son évolution particulière. Si donc, parvenu de divers côtés à la notion abstraite de plaisir, l'être procède alors à la classification de ses émotions, c'est à juste titre que celle qui résulte de la distinction recevra une dénomination spéciale, celle de *sentiment esthétique*. — Cet être n'est autre que l'homme. Il est le seul chez qui cette évolution se soit opérée, au moins d'une façon complète, parce qu'il est seul à posséder une conscience et une faculté d'abstraction suffisamment développées.

A ce moment, l'illusion d'une activité *sui generis*, libre, pure, désintéressée — c'est tout un — devient inévitable pour qui se place exclusivement sur le terrain de la psychologie. La méthode expérimentale a seule la puissance d'en retrouver la signification cachée, l'humble rudiment originel (encore faut-il pour cela qu'elle s'adresse à des sciences étrangères à toute préoccupation psychologique ou esthétique). L'esprit humain a perdu ce secret, refoulé aux plus obscures profondeurs de l'inconscient; pour de longs siècles, il sera le jouet d'un mirage aussi vain qu'enchanteur. Il en demandera l'explication aux causes les plus diverses et les plus étrangères; l'observation interne ne peut que

l'égarer dans ce dédale, et l'on sait si elle s'en est fait faute !

Le tableau qui précède est, on le conçoit, absolument *schématique*. En réalité, l'évolution a dû vraisemblablement s'effectuer par une succession ininterrompue de gradations insensibles et sous l'influence de facteurs multiples, dont la plupart demeureront sans doute à jamais ignorés. En première ligne, il faut citer l'*acquisition du langage*, sans lequel il eût été impossible de s'élever à une seule idée générale et abstraite. Sans insister sur ce point, dont l'importance incontestable pour tout ce qui a trait au développement intellectuel de l'humanité a été maintes fois mise en lumière (1), nous mentionnerons quelques phénomènes dont l'action nous paraît avoir été considérable dans la genèse des associations esthétiques primitives :

1° *L'absence de périodes déterminées pour les amours*, particularité commune à l'homme et à certains Primates. L'existence d'époques fixes de rut chez les animaux a naturellement pour résultat de rendre l'exercice d'un choix exceptionnel dans la vie de l'être, et ainsi les associations entre le plaisir et les qualités distinctives restent relativement rares. La disparition de cette périodicité rend, au contraire, fréquentes et presque habituelles les associations génératrices de l'idée esthétique, et son importance s'accroît encore si l'on tient compte du perfectionnement incessant de la *mémoire*.

2° *La réciprocité de la sélection dans l'espèce hu-*

(1) Voy., par exemple, Ch. Richet, *ouv. cité*, p. 152 et suiv.

maine. — Au début, le choix, contrairement à ce qui se passe dans la majorité des espèces animales (y compris les Primates), a dû être effectué par l'homme, ce qui explique la beauté supérieure de la femme (1). Mais Darwin a établi que la femme, même chez les sauvages, choisit, en fait, beaucoup plus qu'on ne le croirait généralement. Il est donc probable que, dans l'espèce humaine, la sélection s'est opérée des deux côtés à la fois, quoique d'une façon plus marquée chez la femme. De là, l'emploi d'ornements par les deux sexes.

3° Le fait que, chez l'homme, *les « ornements sexuels » ne sont pas bornés à des modifications anatomiques.* — De bonne heure, sans doute, les deux sexes ont emprunté à la nature des objets de parure très variés, dans le but d'attirer sur eux l'attention (2). Or, ces ornements, distincts et indépendants du corps, ont dû par cela même contribuer à rendre indépendante à son tour l'idée du plaisir qu'ils provoquaient. Ils ont dû plaire partout où ils se rencontraient : d'abord sur le corps de l'objet aimé qui les avait « inventés » ; puis dans leur état naturel ou aux yeux de celui qui en était revêtu, en souvenir ou dans l'attente d'un succès ; enfin, entre les mains mêmes d'un rival, chose absolument impossible pour les ornements ordinaires

(1) Voy. Darwin, p. 653 et suiv. — Il en est de même chez d'autres singes, par exemple chez le Macaque Rhésus, et là aussi la femelle est plus belle que le mâle (p. 591).

(2) Comparez l'emploi de fleurs, de fruits, de coquilles, d'os blanchis, par certains oiseaux pour orner leurs berceaux ou leurs nids; *infra*, chap. VI.

dans le règne animal, qui font partie intégrante de la personne de leur heureux possesseur. Il y a là un simple phénomène de *transfert par ressemblance* qui n'offre rien de particulier (1).

4° *Le rôle considérable du jeu dans la vie de l'homme.* — Que l'on accepte la théorie physiologique qui fait du jeu un simple moyen de décharge des réserves nerveuses, ou celle de Groos qui y voit une préparation à l'activité réelle, ou qu'on les combine toutes deux, comme nous l'avons proposé, l'importance individuelle et sociale du jeu dans l'espèce humaine s'explique aisément. L'homme, grâce au développement de ses facultés intellectuelles, est capable de satisfaire à ses besoins avec une dépense de forces et de temps moindre que tout autre animal; il lui est, par contre, plus indispensable qu'à tout autre d'exercer préalablement ses organes, et de substituer dans son activité l'expérience personnelle acquise aux mécanismes hérités. Ce double desideratum se réalise à la fois et par une jeunesse plus longue, où le jeu tend à prendre une place prépondérante, et par le fait que l'adulte même consacre au jeu une part toujours croissante de sa vie.

L'intervention du jeu dans le domaine de l'esthétique est certainement bien antérieure à l'humanité, puisque nous voyons l'animal déployer par simple jeu

(1) Cf. Ribot, *ouv. cité*. — « Lorsqu'un état intellectuel a été accompagné d'un sentiment vif, tout état semblable ou analogue tend à susciter le même sentiment » (p. 177). — « Cette possibilité d'un transfert illimité a été un facteur social et moral de premier ordre... » (*Ibid.*) — L'un des exemples cités par Ribot montre précisément le transfert d'un sentiment tendre à un ennemi, comme c'est ici le cas.

les ornements caractéristiques qu'il utilise pour charmer la femelle. Mais chez l'homme son rôle acquiert à cet égard une telle importance qu'il est malaisé d'en préciser l'étendue. Par les éléments qu'elle employait dès cette époque lointaine, par les aptitudes et les qualités qu'elle supposait, par l'intérêt qu'elle présentait, la recherche des caractères distinctifs dans la lutte sexuelle exigeait une préparation longue et variée (qui existe aussi chez les animaux). Pour ce motif déjà, il était tout indiqué qu'elle devînt chez l'homme la source de jeux nombreux. Mais il y a plus : le but apparent du jeu (abstraction faite de toute considération physiologique ou biologique, dont celui qui s'y livre n'a pas idée) est évidemment le *plaisir;* d'autre part, parmi les plaisirs du primitif, le sentiment né du besoin de se distinguer, encore très proche de son origine, occupait une place importante. Dans ces conditions, il était naturel qu'il fût, plus que tout autre, l'objet et la fin des jeux, auxquels d'ailleurs sa nature se prêtait à merveille ; que, dans la recherche de l'émotion agréable, l'homme employât de préférence ce procédé si commode et fût amené à multiplier pour ainsi dire indéfiniment les associations génératrices du plaisir esthétique.

De tous les facteurs que nous venons d'énumérer, le penchant au jeu est donc de loin le plus essentiel et son rôle n'a pu que s'accroître avec les loisirs grandissants que la civilisation faisait à l'humanité. Mais s'il est difficile d'exagérer son action dans le champ de l'esthétique, les considérations qui précèdent indi-

quent suffisamment dans quelles limites il convient de la circonscrire. Une activité désintéressée, sans fin pratique immédiate, fruit d'une illusion consciente, n'est pas la racine de l'émotion du beau; celle-ci est située bien plus profondément, dans les besoins fondamentaux liés au but même de l'organisme : la perpétuation de son espèce. Seulement, à partir du moment où la recherche consciente du plaisir dérivant de l'union sexuelle, et surtout des ornements qui assurent le triomphe de l'individu sur ses rivaux, se substitue à la poursuite instinctive du sexe opposé, le caractère désintéressé (en apparence) de cette recherche rapproche incontestablement l'émotion qui l'accompagne de celle du jeu. Il se produit entre ces deux modes d'activité, très différents d'origine et de signification, un *phénomène de convergence* qui tend fatalement à confondre leurs deux domaines. La recherche du plaisir pour le plaisir étant l'élément le plus visible du jeu, l'esprit se trouve assez logiquement conduit à traiter comme jeu le sentiment dont nous venons de suivre l'évolution, et à prendre pour point de départ de celle-ci ce qui n'est, en réalité, que le plus important de ses facteurs.

II

L'évolution esthétique, au sein de l'humanité, a été trop complexe et trop profonde pour qu'il nous soit possible de dégager l'élément primitif avec la même netteté que chez les autres animaux; mais il est inadmissible qu'il n'en soit resté aucune trace. Si notre

raisonnement est fondé, si chez l'homme, comme dans la nature, le beau tire son origine du besoin et du plaisir de *se distinguer*, nous devons pouvoir retrouver chez les peuples primitifs une notion du beau encore très voisine de son point de départ, et chez les peuples parvenus à un plus haut degré de civilisation, au moins quelques vestiges de la conception originaire. C'est ce qu'il n'est pas difficile de démontrer.

I. — Tout le monde connaît le goût prononcé du primitif pour les objets brillants ou de couleurs vives. Si l'on voulait caractériser d'un mot ses préférences en matière d'ornements, on pourrait dire qu'il aime et admire tout ce qui attire violemment le regard : le beau, à son gré, c'est, pour emprunter une expression énergique dans sa trivialité, le « tape-à-l'œil ». C'est là un fait qui se vérifie non seulement chez le sauvage proprement dit, mais chez tout homme de culture inférieure ; un fait que l'on peut hardiment proclamer *universel* et *primordial* — et dont aucune théorie ne nous fournit l'explication (1).

Mais que parlons-nous de primitifs et d'inculture? S'originaliser, se faire remarquer à tout prix, se distinguer pour se distinguer, en bien comme en mal (hélas ! et plus souvent en mal), ne dirait-on pas que voilà l'unique criterium, le dernier mot de l'esthétique pour nombre de *civilisés*, voire d'*artistes*, dont on serait en droit d'attendre une conception un peu plus

(1) Nous en exceptons, b en entendu, la théorie de Guyau (*Introduct.*, § 2), à laquelle on ne peut reprocher que d'étendre à trop de choses la notion du beau.

relevée du beau? Esthètes dédaigneux et maladifs qui ne croiraient plus à l'art s'il s'exprimait dans la langue forte et saine de chacun, « cabotins » de tout genre et de tout métier à la recherche de la sensation, de l'idée, du ton ou de la note rare, admirateurs naïfs qui les prennent au sérieux, ne semble-t-il pas qu'ils aient tous pris au pied de la lettre la boutade de Pailleron: « En art, il ne s'agit pas de faire mieux, il s'agit de faire *autrement*? » S'il y avait un *art* dans la nature et qu'il fallût lui trouver une devise, on ne pourrait la formuler d'une façon plus heureuse: chez elle, nous l'avons vu, le mieux, c'est le *changement*, quel qu'il soit. Dans l'art humain en est-il donc encore de même? Nous croyons fermement que non et l'on verra bientôt pourquoi. Mais, en attendant, il ne nous déplaît pas de constater la puissance de survie du *goût primordial* que la lourde hérédité animale a si profondément rivé en nous. Ces manifestations sont une précieuse confirmation de notre thèse: nous y voyons un remarquable phénomène d'atavisme. Hors de là, il nous paraît impossible de comprendre et leur généralité et la facilité avec laquelle toute une époque les accepte; c'est que chacun de nous sent s'éveiller en lui le vague souvenir des conceptions originaires de la race; notre civilisation trop jeune ne les a pas encore effacées, si tant est que jamais elle doive en arriver à ce point. Le beau, pour l'immense majorité des hommes du XIX[e] siècle, comme pour leurs rudes ancêtres de la pierre taillée — comme déjà peut-être pour l'insecte géant du lointain carbonifère — c'est *ce qui distingue;* la culture ne fait guère que les rendre

un peu plus difficiles sur le choix des *moyens* de se distinguer!

L'étude de toutes les décadences conduirait aux mêmes résultats, car c'est à ces époques qu'apparaît le *maniéré*, c'est-à-dire la recherche de l'étrangeté, de la singularité, qui est préférée à la justesse d'expression. En art, comme ailleurs, le cas *pathologique* facilite bien souvent la compréhension du phénomène normal et, par son exagération ou son altération même, l'éclaire d'une vigoureuse lumière.

Laissons de côté toutes ces manifestations morbides pour nous occuper de l'art digne de ce nom. Dans les premiers âges, dit Ribot, le poète n'est ému que par ceux qu'on peut appeler, d'un terme créé par Nietzsche, les « surhommes » (1) — c'est-à-dire, encore une fois, par tout ce qui ressort du commun, en bien ou en mal. Or, est-il bien certain que, de nos jours, l'art ait beaucoup changé et même qu'il doive jamais changer à cet égard? La première condition pour une œuvre d'art n'est-elle pas, ne sera-t-elle pas toujours d'avoir du *caractère ?* Et qu'est-ce à dire, sinon de sortir de la banalité, de *se distinguer?* La différence entre le primitif et le civilisé réside dans la nature de la distinction que l'artiste et son public sont capables d'apprécier : au début de l'évolution esthétique, une chose ne frappe et ne plaît que si elle tranche nettement sur tout ce qui l'entoure ; le progrès consiste à percevoir

(1) *Ouv. cité*, p. 335. — On nous permettra de faire observer, en passant, que ce fait est en contradiction absolue avec sa thèse, qui fait dériver l'art du jeu, puisqu'on joue de préférence avec ses égaux.

des nuances de plus en plus subtiles et délicates.

II. — Nos connaissances sur les populations préhistoriques sont très incomplètes encore ; mais, à leur défaut, nous pourrons trouver chez les « sauvages », les représentants actuels de ces civilisations disparues, des renseignements analogiques du plus haut intérêt. Leur art, si l'on peut donner ce nom à quelque chose qui n'a presque rien de commun avec l'idée que nous nous en faisons, se manifeste sous trois formes principales : parure, ornementation des instruments et musique. Tout ce que nous en savons confirme amplement le principe énoncé plus haut.

Et d'abord, il n'est pas douteux que le sauvage n'ait un *idéal de beauté*, de la beauté féminine surtout (1). Or, les beautés *nationales*, voilà plus d'un siècle que le Père André l'a remarqué, ne sont autres que les signes (nous allions dire les tares) caractéristiques de la race : front étroit, petits yeux, nez court, grosses lèvres, etc., toutes choses qui sont loin d'être belles aux regards de l'étranger, mais que le sauvage s'efforce d'exagérer encore ; nous en avons rapporté plus haut, d'après Darwin, des exemples typiques. Du reste, pas plus que le civilisé, il ne voudrait se contenter de ses charmes naturels ; l'art de la parure a dû naître avec l'humanité. Ce n'est pas qu'il soit bien exigeant sur le choix de ses ornements ; pourvu que l'objet soit éclatant, criard ou simplement étrange, en un mot qu'il *attire son attention*, il s'en décore avec une joie non

(1) Voy. Darwin, notamment p. 632.

équivoque ; les récits des explorateurs nous en fournissent la preuve à chaque pas.

Les tatouages, les déformations et les peintures jouent un grand rôle dans l'idée que les sauvages se font de la beauté ; nous n'en voulons pour témoignage que les opérations douloureuses auxquelles ils se soumettent dans ce but. D'autre part, ce sont là aussi des marques distinctives de la race ou de la tribu. Or, il ne viendra à l'idée de personne qu'une coutume si générale ait été imaginée de divers côtés, par tant de peuples différents, dans l'unique but de s'embellir. Leur origine est certainement tout autre. La peinture a dû, au début, jouer avant tout un rôle de protection. Nous nous souvenons d'avoir lu quelque part que des peuplades du Haut-Congo se peignaient le corps pour atténuer l'effet des abaissements de température, parfois considérables sur les plateaux du centre ; les Indiens, selon l'édition française de Brehm (1), mêlaient de l'huile de carapa au rocou « pour se peindre le corps dans un but de parure et pour se préserver de la piqûre des insectes ». — Quant au tatouage, ses causes principales seraient, suivant *Popular Science Monthly* (2), la religion, l'esprit d'imitation et l'*idée de se distinguer*. Cette dernière seule résout réellement la question ; car les deux autres ne sont rien moins qu'inventives. Lacassagne et Magitot, dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, attribuent de même aux tatouages les origines suivantes : un but d'ornement

(1) P. Constantin, *Le Monde des Plantes*, I, p. 350.
(2) Cité par la *Revue scientifique*, 10 oct. 1896, p. 471.



— qui n'est certainement pas primitif ; la protection contre certaines maladies; le rôle de *marques distinctives* d'une foule de choses. C'est ainsi qu'on trouve des tatouages indiquant la tribu à laquelle appartient l'individu, ou le rang qu'il occupe dans cette tribu (exemple : les tatouages des chefs maoris, qui sont très douloureux, mais constituent une marque de dignité très appréciée), son état de nubilité ou de mariage, sa profession (tatouages des esclaves d'un même propriétaire, des membres de certaines associations religieuses). Chez les Néo-Zélandais, ils deviennent même un sceau individuel : des missionnaires anglais ont vu apposer, en guise de signature, le tatouage facial du vendeur sur un acte d'achat de terrain. Quelquefois il est employé dans les familles pour distinguer les enfants les uns des autres. Chez les guerriers, il sert à frapper l'imagination de l'ennemi (1), à éprouver le courage du patient, à garder le souvenir des grands combats auxquels il a pris part ou le nombre des adversaires immolés de sa main (2); il joue, en un mot, le rôle de nos décorations et médailles militaires. Chez les civilisés, la pratique du tatouage n'a pas entièrement disparu ; mais en dehors des « tatouages professionnels » (communs chez les marins, par exemple), on ne la retrouve plus guère que dans les bas-fonds de la société; or « c'est dans ces classes aussi, disent Lacassagne et Magitot, que domine la

(1) Cf. Houzeau, *Facultés mentales,* II, p. 83. — Comparez les « peintures de guerre » d'un grand nombre de sauvages.

(2) Cf. J. Lubbock, *L'homme préhistorique*, p. 264-265 ; — *Origines de la civilisation*, p. 59.

vanité ou besoin d'approbation, qui, à son tour, a une influence non douteuse sur l'entretien de cette même coutume ». « A tout instant, on trouve dans les hôpitaux, dans les bagnes et dans les prisons, des hommes illustrés à vif. Ils obéissent probablement au désir *de se singulariser* que l'on satisfait dans les classes aisées par les excentricités du vêtement (1). » Chez les civilisés, écrit le Dr Ferrier, le tatouage « reconnaît pour causes fréquentes l'instinct d'imitation, le *désir de paraître*, de *se singulariser*, le besoin de la parure... » (2).

Quoi qu'il en soit de l'origine de ces modes, on peut affirmer que leur rôle social est *antérieur* à l'attribution d'une valeur esthétique; elles sont devenues des *caractères nationaux* avant d'être des *beautés nationales*. Si l'on comprend, en effet, qu'une coutume nationale finisse par plaire à tout un peuple, on ne s'explique pas bien pourquoi des ornements spéciaux auraient été adoptés exclusivement, dès l'origine, par des races souvent très voisines — et moins encore, s'ils ont été communs à plusieurs au début, pourquoi ils se sont limités par la suite à l'une d'entre elles, au point d'en être le signe distinctif et comme le certificat de nationalité.

L'ornementation des armes et ustensiles semble répondre chez le sauvage à un besoin inné de donner à l'objet qu'il possède un *cachet personnel*; nous serions très disposé, pour notre part, à n'y voir originellement,

(1) Michel Delines, dans les *Archives de l'anthropologie criminelle*, X, 1895, p. 760.
(2) *Ibid.*, XI, 1896, p. 639.



qu'un moyen de distinguer les choses qui lui appartiennent, de reconnaître et de constater sa propriété (1). Il est à remarquer d'ailleurs que, bien souvent, les instruments les mieux ornés sont en la possession des chefs et servent plutôt d'*insignes* que d'outils de travail (2).

Enfin, en ce qui concerne la musique, l'exécutant le plus *distingué* est, matériellement, celui qui force l'attention par le vacarme le plus assourdissant. Au reste, est-il nécessaire de descendre jusqu'aux sauvages pour voir admirer, par-dessus tout, les instruments bruyants ou « l'artiste » dont les poumons robustes et l'organe tonitruant savent dominer et surpasser les autres ?

En résumé, malgré les remarquables aptitudes artistiques de certaines races, on peut dire que, chez le sauvage, c'est à peine si l'évolution esthétique a dépassé la phase primitive, celle où le beau se confond avec la *distinction*.

III. — A l'autre extrémité de l'échelle humaine, chez les peuples les plus policés, nous avons dit déjà que le niveau des classes inférieures était de bien peu supérieur à celui-là, si même il y a d'autres différences que celles qui résultent d'une expérience plus étendue et d'un « étonnement » moins facile. Jusque dans les manifestations esthétiques des classes élevées, nous

(1) Dans le même sens, G. de Mortillet, *Les écritures de France*, dans la *Revue scientifique*, du 22 mai 1897, p. 650 ; — *La Belgique coloniale*, 1898, p. 244 (*De l'écriture chez les Nègres*).

(2) Voy. *La Belgique coloniale*, 1896, p. 577. — Comparez les « bâtons de commandement » des préhistoriques.

retrouvons le principe originel modifié et compliqué par l'intervention d'autres idées, mais encore et malgré tout reconnaissable. Nous l'avons signalé tout à l'heure dans la plus haute de ces manifestations, dans l'art proprement dit. Mais il n'est pas moins évident, par exemple, dans cette autre expression du goût à laquelle on a donné le nom de *mode*. S'il est un cas où le beau ait conservé presque universellement sa signification première, c'est bien celui-ci, pensons-nous, et, chose curieuse, tout particulièrement dans les sociétés les plus avancées. Là, véritablement, l'origine et la raison d'être de la plupart des modes ne se comprennent pas en dehors du besoin et du plaisir de se distinguer — tranchons le mot : dans beaucoup de cas, en dehors de la *sélection sexuelle.* (Cela est vrai surtout des modes féminines et cela est parfaitement conforme à ce que nous savons de cette sélection dans l'espèce humaine.) Envisagés à ce point de vue, ce phénomène et les lois qu'on a cru pouvoir en dégager s'expliquent de la façon la plus simple, et rentrent dans l'ensemble des manifestations de la beauté, sans recourir à d'hypothétiques et arbitraires distinctions. C'est ainsi que le Dr Félix Regnault, dans une curieuse étude sur ce sujet trop dédaigné jusqu'ici par la science, fait dériver la loi fondamentale qu'il a mise en lumière dans l'évolution de la mode, la *loi d'exagération,* « de la tendance humaine qui porte à exagérer la mode *pour se distinguer des autres* ». Sa démonstration s'appuie sur des exemples nombreux et concluants ; nous y renvoyons le lecteur dont la conviction ne serait

pas faite, d'expérience personnelle, à cet égard (1). — Il est superflu d'insister sur le rôle considérable, trop considérable même, de la *mode* dans toutes les branches de l'esthétique. Besoin de se distinguer chez les uns, besoin d'imiter chez les autres et de se distinguer pourtant en imitant !

Ne pourrait-on voir dans certains mots de notre langue une trace de cette évolution, une preuve de la transition qui s'est opérée et s'opère encore tous les jours, par l'éducation et la culture, entre l'idée primitive de la beauté et celle que s'en font les intelligences supérieures à notre époque ? En effet, il existe en français, et sans doute aussi dans les autres langues européennes, un certain nombre des mots dont la signification comporte à la fois une idée de *distinction toute physique* et une acception intellectuelle ou morale *nettement esthétique*. Tel est le cas pour ce terme de *distinction*, pour les épithètes *distingué*, *remarquable*, *attrayant*, etc. Il est souvent difficile, pour ne pas dire plus, de déterminer la portée exacte de ces mots, que nous employons pour désigner une gamme prodigieusement étendue de qualités très diverses, depuis le

(1) Voy. *La Nature*, 1894, 1er sem., p. 289 et 391. — Darwin avait déjà noté cette « tendance vers le désir d'exagérer tout à l'extrême dans nos propres modes » ; il signale le même phénomène dans les sélections pratiquées par les éleveurs (p. 638).

Voy. aussi : B. Pérez, *L'art et la poésie chez l'enfant*, p. 38. — E. Véron, l'*Esthétique*, p. 74-76; mais cet auteur qui restreint le domaine de l'esthétique aux créations de l'art, en exclut naturellement la mode, dont il prétend expliquer les changements par le désœuvrement et l'absence d'éducation esthétique. L'explication est tout à fait insuffisante et de plus cette exclusion, très discutable au point de vue artistique, est inacceptable pour le psychologue.

caractère saillant qui frappe matériellement le regard ou l'ouïe, sans éveiller le moindre sentiment de beauté, jusqu'aux éléments purement intellectuels ou moraux qui constituent une perfection esthétique. Il n'y a là ni figure de style, ni application analogique, mais une suite de transitions insaisissables, entre un point de départ physique et un point d'arrivée intellectuel ou moral, dans l'acception d'un mot qui suit et reflète l'évolution *d'un seul et même concept* dont il est le signe. Cette double idée de distinction physique et esthétique, se marque clairement, par exemple, dans cette phrase de Darwin, citée plus haut (p. 136) : Les caractères des races humaines ont été exagérés et fixés, parce que les hommes choisissaient les femmes chez lesquelles ces caractères étaient « les plus prononcés, c'est-à-dire les plus *attrayants* (1) ».

Ce cas est donc tout différent de celui qu'invoquait Guyau (2). L'emploi esthétique de termes empruntés aux sens inférieurs constitue une véritable métaphore. Entre le processus physique et le fait moral, il n'y a ni transition ni passage ; ce sont *deux choses totalement différentes,* auxquelles une analogie, rapprochée ou lointaine, a fait appliquer un même signe. Il est tou-

(1) Cf. la phrase de Kant, citée p. 60 : « Ce n'est qu'en société qu'il lui vient à l'esprit qu'il n'est pas seulement un homme, mais un homme *distingué* dans son espèce... » — Une transformation plus ou moins analogue s'est opérée dans les termes esprit, âme, fluide, etc., dont le point de départ est également matériel. Dans tous ces cas, il n'y a pas évolution du signe, intéressant le philologue, mais de la chose signifiée ; le vocable désigne toujours les mêmes objets, mais ceux-ci, ou plutôt l'idée que nous en avons, s'est modifiée.

(2) *Introduction*, § 2, p. 28.

jours possible d'indiquer avec certitude si le mot est pris dans son acception propre ou figurée (ce qu'il est facile de constater, en se reportant au tableau dressé par Sully-Prudhomme (1), toutes les fois où l'origine sensorielle du qualificatif est indiscutable). Ici, au contraire, le vocable, par sa double acception, se trouve à peu près dans la situation de ces espèces ambiguës qui forment passage entre deux groupes, sans se laisser rattacher à l'un plutôt qu'à l'autre. Si, en biologie, l'existence de semblables types est une preuve excellente en faveur de la filiation des organismes, pourquoi n'en serait-il pas de même en psychologie, à l'égard des idées ?

III

La démonstration est maintenant complète ; qu'on nous permette d'en rappeler brièvement les grandes lignes. L'étude expérimentale de la beauté dans la nature nous en a fait découvrir la source dans le *besoin de distinction*, dont nous avons dit l'importance et l'utilité. Ce même besoin existe chez l'homme sous une double forme : sexuelle et sociale ; la science ayant renversé toutes les barrières que son orgueil avait cru pouvoir établir entre le monde et lui, nous n'avions donc aucune espèce de raisons pour chercher à la beauté une signification différente en ce qui le concerne, et nous avons conclu que, chez lui, *le sentiment du beau n'est, à l'origine, que le plaisir de se distinguer ou*

(1) *Ouv. cité*, p. 80.

d'être distingué. Cette induction s'étant montrée vérifiée par l'observation, qui nous a fait retrouver ce besoin de distinction au fond de toutes les manifestations esthétiques de l'humanité, nous avons désormais le droit de la tenir pour assurée.

Cependant, conçue en termes aussi généraux, la formule qui précède ne répondrait pas exactement à la réalité des faits. Nous savons, en effet, qu'il existe une opposition assez tranchée entre les sensations de la vue et de l'ouïe et celles, justement appelées inférieures, que nous fournissent nos autres sens : leur valeur psychologique, notamment, et leur rôle dans la vie sociale sont très différents (1). Il semble bien établi, d'autre part, que les primitifs attachaient peu ou point d'importance aux odeurs, aux saveurs et aux qualités tactiles, puisque, selon la remarque de Pilo, déjà citée, il n'en est jamais question dans leurs poèmes; Darwin, dans l'étude de la sélection sexuelle chez l'homme, ne mentionne aucun caractère de ce genre. De tout cela, il faut conclure que, dès le début, les caractères appréciables à l'œil et à l'oreille ont été seuls la source de distinctions génératrices du sentiment esthétique, et compléter comme suit notre formule : *le plaisir du beau est, en principe, celui qui dérive de la perception d'une distinction d'origine visuelle ou auditive*.

Tel est l'humble point de départ de l'histoire du beau chez l'homme, la phase primitive que nous présentent

(1) Voy. le § 2 de l'*Introduction*.

encore, à peu de chose près, les races et les individus du culture inférieure. C'est de là qu'elle est partie pour s'élever graduellement à cette floraison merveilleuse où le beau, des sommets de l'art, semble à l'œil ébloui la révélation surhumaine d'un monde de lumière et de félicité.

L'étude de cette évolution fera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE III

L'ÉVOLUTION DU SENTIMENT ESTHÉTIQUE

Nous avons paru supposer jusqu'ici que, primitivement, le plaisir esthétique était provoqué par la perception d'une distinction d'origine visuelle ou auditive, de quelque nature que ce fût. Il n'est pas probable toutefois que cette phase *théorique* ait jamais été réalisée. En effet, dès le début, des sentiments d'origine organique ou sensorielle, le tempérament, les habitudes, l'influence de l'imitation, devaient engendrer vis-à-vis de tel ou tel caractère distinctif des attractions ou des répugnances particulières. Nous savons, d'autre part, que le sentiment de la beauté n'est possible que moyennant un développement cérébral suffisant. Or, à ce moment, l'action des autres états psychiques n'est plus négligeable et peut être la source de préférences ou de répulsions qui, *en principe*, n'ont rien d'esthétique.

Telles sont les diverses influences que nous allons voir à l'œuvre.

L'évolution du sentiment esthétique doit être envisagée sous un double aspect. En effet, d'un côté, le

perfectionnement porte sur les sens mêmes, dont les perceptions augmentent en délicatesse et en complexité ; de l'autre, le concept du beau, reflétant les transformations des états affectifs correspondants, va sans cesse s'étendant, se compliquant, s'affinant, s'intellectualisant davantage sous la poussée du progrès intellectuel et moral.

§ I

LES FACTEURS SENSORIELS

Le champ des perceptions visuelles semble avoir été plus restreint chez les premiers hommes que de nos jours, mais moins cependant que certaines conclusions un peu hâtives ne tendaient à le faire croire tout d'abord.

Le *sens de la ligne*, à en juger par les récits qui nous représentent nombre de sauvages comme incapables de comprendre un dessin, devait être des plus rudimentaires à l'origine. Toutefois les aptitudes des diverses races peuvent avoir été très variables à cet égard, puisque, dès l'époque paléolithique, les populations magdaléniennes ont fait preuve d'une réelle habileté dans le dessin. Mais l'évolution de ce sens n'ayant pas encore été, que nous sachions, abordée scientifiquement, nous nous bornerons à exposer ce que l'on sait du *sens de la couleur*, qui a déjà fait l'objet de travaux remarquables.

Le sens de la couleur a été refusé aux primitifs par les premiers auteurs qui se sont occupés de la question

« A l'origine, dit Hugo Magnus (1), la rétine humaine se trouvait sur toute son étendue dans un état analogue à celui que présente aujourd'hui la zone périphérique de cette membrane. Dans ces régions, la rétine est encore insensible aux couleurs ; toute couleur y perd son caractère propre et n'apparaît plus que comme un gris plus ou moins clair. » Puis le sens des couleurs se sépare du sens de la lumière et les hommes commencent à distinguer les radiations les plus lumineuses, le rouge et le jaune. « Ni les hymnes antiques du Véda, ni le Zend-Avesta, ni l'Ancien Testament ne parlent jamais du ciel bleu, bien qu'ils abondent en descriptions de la nature. De même, dans les poèmes homériques, le vert des plantes n'apparaît pas plus que le bleu du ciel, tandis qu'il y est question à chaque instant du jaune et du rouge. » En général, les philosophes grecs ne citent comme couleurs fondamentales que le blanc, le noir, le rouge et le jaune; la prédominance de ces deux dernières ne disparut peu à peu que dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. « En hébreu et en assyrien, les descriptions du jaune et du vert se confondent souvent ; il en est de même en assyrien et en arabe pour le bleu et le noir », etc.

Il paraît établi aujourd'hui, notamment par les travaux de Marty et de Hochegger (2) que ces conclu-

(1) *Die Entwickelung des Farbensinnes*, dans les *Mémoires de physiologie* d'Iéna, 1887. — Voy. de Rochas, *Le sens des couleurs*, dans *La Nature*, 1895, 1er sem., p. 371; voy. aussi 2e sem., p. 195 et 243. — Les extraits ci-dessus sont empruntés à l'article de de Rochas.

(2) A. Marty, *Die Frage nach der geschichtlichen Entwickelung des Farbensinnes*, 1879 (Analyse in *Rev. philos.*, 1881, t. XI, p. 207). — Hochegger, *Die geschichtliche Entwickelung des Farbensinnes*, 1884 (Ana-



sions sont erronées. Le pouvoir d'apprécier les diverses radiations du spectre existe chez l'animal; il a dû être transmis à l'homme par hérédité et il est inadmissible que ce pouvoir soit resté chez lui à l'état latent, aussi longtemps du moins que le prétend Magnus. S'il y avait eu chez l'homme évolution du sens de la couleur, en partant des perceptions de la lumière, il faudrait admettre qu'elle s'est effectuée dès les temps préhistoriques, puisque dix siècles avant Homère, dans les peintures égyptiennes, nous trouvons déjà constamment employés : le *vert* pour les feuilles et les herbes; le *brun* ou le *jaune* pour les troncs et les branches, pour le corps et les mâts des vaisseaux; le *blanc*, pour les voiles; le *bleu*, pour l'eau du Nil, des étangs et des canaux (celle de la mer parfois verdâtre), etc., etc. (1). Mais une évolution de ce genre, même reportée à cette époque reculée, paraît infiniment peu probable en présence du fait de l'appréciation des couleurs par les ancêtres animaux de l'homme.

L'erreur de Magnus provient de ce que l'état de la langue ne reflète pas nécessairement celui de la sensation. « Les peuples primitifs, dit Hochegger, emploient de préférence des épithètes qui traduisent le mouvement, qui expriment l'utilité : la terre riche en gazon, fertile en troupeaux », etc. La richesse d'une langue dépend de l'utilité que ceux qui la parlent trouvent

lyse, *ibid.*, 1885, t. XIX). — Nos citations sont extraites de ces analyses.

(1) Renseignements fournis, selon A. Marty, par l'égyptologue Dümichen, dans le *Kosmos*, et, comme on le voit, absolument décisifs.

à créer des mots; l'indigence du vocabulaire, fait observer avec raison Marty, ne permet pas de conclure à des lacunes dans la perception : la preuve en est dans la pauvreté et l'imprécision des termes par lesquels les gourmets traduisent leurs sensations si variées, ou encore dans ce fait que, chez les Grecs, les noms des notes ne correspondent pas à des valeurs absolues, comme de nos jours, mais à des positions relatives sur une échelle d'une hauteur quelconque, dont les intervalles eux-mêmes étaient susceptibles de changer suivant le mode du tétracorde. Si les écrivains d'Orient et Homère en particulier ne parlent jamais du ciel bleu, ce n'est pas qu'ils n'aient aucune notion de cette teinte; au contraire : l'épithète est tellement banale dans ces pays qu'elle n'éveillerait dans l'esprit de l'auditeur aucune des idées familières aux peuples du Nord! Les anomalies relevées dans le langage antique au sujet de la couleur s'expliquent tantôt par la formation capricieuse et peu méthodique d'une langue, tantôt par l'incertitude où étaient les anciens de la classification des couleurs; jusque chez les Romains du siècle d'Auguste, on retrouve la même attribution des épithètes à des objets hétéroclites. Ovide applique *cæruleus* aux chevaux de Pluton; Virgile parle de la barque « bleue » de Charon, etc. Il est à remarquer d'ailleurs que les termes désignant les radiations les moins réfrangibles (tels que *purpureus, flavus, fulvus; phoinikeos, purrhos, xanthos*) ont une latitude de signification aussi grande, sinon plus, que *cæruleas* (A. Marty).



Des recherches de Magnus et de ses émules, il n'y
donc à retenir qu'un seul point, à savoir « que la lang
de la couleur s'est enrichie dans l'ordre des couleu
à ondes longues ou chaudes, à celles à ondes court
ou froides » ; sans doute parce que les premières, pl
excitantes, plaisent davantage aux races primitive
En résumé, il y a eu chez l'homme une simple évol
tion du *goût* pour la couleur; l'œil humain n'a p
acquis un pouvoir nouveau; mais en combinant diff
remment les éléments préexistants, il a modifié
sensation et le jugement (Hochegger). Le perfectio
nement du sens de la couleur s'est manifesté à la fo
dans deux directions : l'une qui va des radiations inf
rieures chaudes aux radiations supérieures moins ex
tantes; l'autre qui a substitué à la recherche d
teintes pures, tranchées, celle de nuances de plus
plus complexes et délicates.

Sur l'évolution du *sens de la musique*, notre ignc
rance est presque absolue. Nous n'avons conservé,
pour cause, aucun monument musical des peuples di
parus; quant aux pères de notre civilisation, Égyp
tiens, Chaldéens, Phéniciens, il y a sans doute beau
coup d'hypothèses dans les rares données que nou
possédons sur leur art.

L'invention mélodique atteint, chez les oiseaux, un
grande perfection, souvent supérieure, suivant la just
remarque de Darwin, à ce qu'elle est chez nombre d
races humaines. Mais, pour chaque espèce en partic
lier, l'échelle musicale demeure fort restreinte dan
tout le monde animal. « On cite comme une sorte d

phénomène, dit Houzeau, l'organiste (*Euphonia musica*) des Indes occidentales, parce qu'il donne les sept notes de la gamme » (II, p. 86). Chez les mammifères, le seul *Hylobates agilis* (gibbon) possède la même étendue vocale : il donne toute la gamme par demi-tons (Darwin). Or, « un fait nous frappe quand nous écoutons le chant du sauvage; c'est la petitesse des intervalles et l'étendue extrêmement restreinte de sa voix... Il paraît donc constaté que le chant du sauvage est d'abord très élémentaire et très limité, comme celui de l'oiseau. Il s'étend seulement par la culture avec les progrès de la civilisation. » (Houzeau, *ibid.*) Chez les nègres, le nombre des sons est borné à *quatre*, sauf le cas d'influences étrangères; la gamme des Chinois ne comprend encore que *cinq* notes, sans demi-tons (Véron). — Quant à l'*harmonie*, complètement inconnue dans le monde animal (à peine est-il besoin de le dire), elle n'apparaît que très tard dans l'évolution musicale, puisque les Grecs ne l'ont pas connue (Lavignac).

L'abîme paraît infranchissable, au premier abord, entre le triste et monotone « appel d'amour » du grillon et les accents sublimes de *Fidélio* ou de *Tristan*. On voit cependant, par les exemples qui précèdent, qu'il n'est pas impossible d'imaginer la série ininterrompue des transitions et des progrès de l'art des sons à laquelle correspond le développement parallèle de l'ouïe — celle-ci toute rudimentaire et réduite sans doute à la perception d'un simple *ébranlement* chez les animaux inférieurs, ne s'élevant guère au-dessus du



sens du rythme chez le sauvage, et que la culture a fini par rendre capable de s'orienter et de se complaire dans les combinaisons savantes de l'harmonisation moderne. L'évolution de l'oreille, sens social par excellence, a été plus parfaite encore que celle de l'œil, s'il faut en juger du moins par l'étendue incomparable de l'échelle tonale qui embrasse *sept* octaves, tandis que la plus riche palette n'en comporte qu'une seule. Malheureusement, par leur nature même, les produits de cette évolution n'ont laissé aucune trace qui permette d'en déterminer les phases avec quelque précision.

A ce perfectionnement graduel de nos sens correspondent des conséquences importantes au point de vue esthétique.

I. — Le primitif recherche les distinctions fortement tranchées, les oppositions énergiques, les sensations extraordinaires ou violentes; sa sensibilité, encore très obtuse, ne se laisse pas ébranler à moins. Pareils éléments semblent répugner de plus en plus à l'homme civilisé et instruit, qui se complaît aux impressions adoucies et harmonisées, aux demi-teintes, aux nuances chaque jour plus délicates et plus subtiles, pour aboutir presque inévitablement à l'écueil où viennent échouer les écoles et les styles : au *précieux*, au *maniéré*, qui n'est que l'exagération de cette tendance, le stade ultime de cette face de l'évolution. Cette première transformation dans la conception du beau trouve sa base physiologique dans le fait que le plaisir résulte d'un exercice modéré, proportionné à la sensi-

ilité de nos organes. Or, celle-ci s'accroissant en
ıissance effective à mesure qu'elle s'étend et s'affine
ı point de vue qualitatif, il vient un moment où
ute excitation brutale, tout contraste trop brusque
ı trop marqué, déterminent une sensation pénible et
r là antiesthétique.
II. — Les recherches entreprises de divers côtés,
ais principalement en Allemagne, sous le nom d'*es-
étique élémentaire*, ont mis en évidence le fait que
s sensations optiques et acoustiques possèdent un
n affectif qui leur est propre. La hauteur des sons,
ur timbre, leur succession lente ou rapide, les dis-
nances ou battements entre leurs harmoniques, les
pressions de lumière et de couleur, engendrent des
ntiments particuliers que les combinaisons, les con-
astes, le degré de saturation, font varier à l'infini. —
des sensations simples nous passons aux complexus
sensations, l'expérience montre que leur liaison
est pas indifférente. Tel mode de groupement, qui
ermet de saisir aisément l'ensemble et le lien entre
s parties, nous plaît; toute autre disposition nous
éplaît d'autant plus qu'elle s'en éloigne davantage;
ıns les formes, nous préférons la régularité (symé-
ie, proportion, répétition des formes analogues) et
s contours qui imposent à l'œil les mouvements les
oins pénibles; dans les mouvements, l'absence de
ntinuité (dans les sauts, par exemple) produit des
terférences désagréables dans les déplacements de
eil, etc.— Ce sont là, comme en témoigne l'exposé his-
rique qui précède, des sources de sentiments dont

la plupart devaient être à peu près inconnus des premiers hommes.

Nous jugeons inutile d'entrer dans l'examen de ces divers points. Les déterminations du ton de sentiment correspondant aux différentes sensations, sont loin d'être concordantes chez les auteurs et c'est seulement à titre d'exemple que nous renvoyons le lecteur au tableau fort complet qu'en donne Wundt (1). Il est probable, comme le dit Ribot, que ces déterminations varient d'un individu à l'autre. Mais le principe reste acquis : il y a dans la genèse du plaisir esthétique des facteurs qui tiennent à la constitution même de nos organes sensoriels ; qui apparaissent et se développent parallèlement à la sensibilité de ceux-ci.

Gardons-nous cependant de leur accorder une importance exagérée. Sentiments sensoriels et sentiments esthétiques élémentaires ne sont pas toute l'esthétique, même primitive, ainsi que leur nom pourrait le faire croire. Ils ne constituent pas la véritable racine de l'émotion du beau. Beaucoup d'entre eux sont d'origine relativement récente, comme le sentiment de l'harmonie et les effets des combinaisons de couleurs. Quant à ceux, liés au sens de la lumière ou aux représentations des formes, qui remontent très haut dans l'histoire affective de l'humanité — et peut-être au delà — est-il bien certain qu'ils aient tous la valeur qu'on semble leur attribuer? Les expériences de Féré sur le pouvoir dynamogénique des excitations sensorielles

(1) *Ouv. cité*, I, chap. x, et II, chap. xiv.

de toute nature (1), ne pourraient-elles pas expliquer, par exemple, le sentiment de gaîté que donne le blanc et l'influence attristante du noir (absence de toute excitation lumineuse), sans qu'il soit nécessaire de recourir à l'hypothèse d'une tonalité affective propre à ces deux sensations ? De même, en ce qui concerne le rôle des mouvements de l'œil dans la perception des formes et des mouvements, ne doit-on pas se montrer très réservé lorsqu'on réfléchit qu'un changement presque insignifiant dans les traits suffit à faire d'un visage indifférent un modèle de grâce ou de laideur; lorsqu'on cherche en quoi les sauts grotesques d'un grand chien peuvent fatiguer l'œil plus que les bonds gracieux d'un jeune chat ?

§ II

LES FACTEURS INTELLECTUELS ET MORAUX

L'influence des autres états psychiques sur l'émotion née du besoin de distinction est une conséquence de l'étroite connexion qui existe entre tous les domaines de notre activité cérébrale. Elle se justifie de plus au point de vue de la distinction même ; car si celle-ci, au début, repose exclusivement sur des caractères *physiques* — concrets, puis abstraits : force, habileté manuelle, adresse, etc. — les qualités *morales* ne tardent pas à prendre une importance croissante, à mesure que l'état social se perfectionne ; elles deviennent bien-

(1) Voy. *Sensation et mouvement.*

tôt le plus sûr moyen de se distinguer des autres, en les surpassant.

L'évolution esthétique n'est qu'un aspect de l'évolution générale de l'esprit humain ; les facteurs de celle-ci sont aussi les facteurs de celle-là. Nous laisserons de côté, dans cette étude, les éléments extérieurs variés qui ont déterminé les goûts spéciaux des diverses races à la surface du globe : conditions mésologiques, climatériques, économiques et autres, qui se retrouvent à la base de toute évolution. Nous n'insisterons pas davantage sur le rôle capital du *langage* dans le perfectionnement du concept esthétique comme de toute autre idée générale, dont le progrès est indissolublement lié au progrès du signe autour duquel se groupent les images constitutives ; nous l'avons indiqué déjà ; nous n'y reviendrons pas.

Nous nous appliquerons exclusivement à analyser le rôle de deux groupes de facteurs dont l'intervention a amené des transformations décisives dans le domaine de l'esthétique : les conquêtes de l'intelligence (*idées* scientifiques, philosophiques et religieuses) et le développement des sentiments sociaux (*moralité*). Et même, s'il faut l'avouer, ce terme d'analyse nous paraît un peu prétentieux pour la simple esquisse que nous allons tracer ; qui oserait se flatter de posséder aujourd'hui la somme de patience, de savoir et de pénétration, nécessaire pour cette tâche ? L'étude scientifique de la question exigerait un examen détaillé de chacun des éléments intellectuels et affectifs de notre vie psychique et de son mode d'action. Or, à l'heure actuelle, on

entrevoit à grand'peine, au milieu des contradictions des écoles et des systèmes, leur véritable nature ; aucune classification certaine n'est possible en ce qui les concerne ; quant à l'ordre et aux conditions dans lesquels ils ont agi, l'ignorance est complète. Nous nous bornerons donc très modestement à indiquer de notre mieux la direction générale probable de l'évolution, à en signaler les « tournants », nous voulons dire les modifications radicales qu'elle apporte dans la formule primitive de l'esthétique. Car, il serait difficile de le nier, nos idées actuelles sur le beau, malgré les remarquables phénomènes de survivance que nous avons invoqués plus haut, répondent peu ou point à la conception initiale à laquelle l'observation nous a conduit. Tant a été grand l'apport d'éléments étrangers au cours des milliers de siècles que la géologie et la préhistoire nous permettent d'assigner à l'existence de notre race !

L'action que le progrès intellectuel et moral exerce sur le développement esthétique de l'humanité, peut se ramener au double schéma suivant :

D'une part la formule originaire est altérée par l'introduction de facteurs nouveaux qui l'éloignent de plus en plus de sa signification première. Désormais la perception d'une distinction *quelconque* ne suffit plus pour donner naissance au plaisir esthétique ; *il faut de plus que l'excitation rentre dans le cadre de certaines idées ou de certains sentiments* dont l'influence vient compliquer et perturber le mécanisme primitif. Un lent travail d'*élagage* est commencé dans le champ des



associations esthétiques. A partir de ce moment, il ne s'arrêtera plus : à chaque conquête sur le terrain de l'intelligence et de la sensibilité, correspondra l'élimination de telle ou telle de ces associations qui aura cessé de s'accorder avec le régime psychique nouveau. D'autre part, le progrès est par lui-même une source tellement féconde de distinctions nouvelles qu'il compense, et au delà, les « déchets » occasionnés en cours de route. L'appauvrissement du sens de la beauté n'est donc nullement à redouter de ce chef.

Il est à peine besoin de dire que l'action des états intellectuels ou moraux peut s'exercer soit directement, soit indirectement, par l'intermédiaire des *associations* qu'ils éveillent. Le rôle et l'importance des associations d'idées ou de sentiments sont trop bien établis aujourd'hui pour que nous y insistions.

Le problème éminemment complexe du beau reçoit ainsi, nous en convenons, une solution simpliste qui choquera plus d'un lecteur. Mais c'est là, semble-t-il, l'écueil inhérent à toute tentative d'explication des phénomènes évolutifs, dans l'état présent de la science : n'est-il pas évident, par exemple, que la sélection naturelle, ou tout autre mécanisme analogue, est un processus bien simple en regard de la prodigieuse complexité du monde vivant ?

I

L'humanité, à son aurore, témoigne de cette curiosité insatiable et naïve que l'on constate chez l'enfant. Dès qu'il s'est trouvé servi par des facultés dignes de lui,

l'homme a cherché à s'expliquer la nature qui l'entourait et à laquelle il disputait péniblement sa misérable vie. Partout et toujours, le *pourquoi* des choses semble avoir été au nombre de ses plus angoissantes préoccupations. La science devait naître un jour de cette soif de tout connaître et de tout expliquer, et, ironie singulière, l'une de ses plus belles conquêtes allait être précisément de nous montrer l'inanité de cet éternel *pourquoi*. Mais, au début, l'esprit humain s'est laissé égarer par les illusions les plus étranges et les plus vaines, parmi lesquelles il faut noter en premier rang l'*anthropisme*, l'*animisme* et l'*anthropomorphisme*. L'anthropisme est « la tendance de l'homme à douer tous les êtres, objets et phénomènes ambiants d'intentions et de facultés analogues aux siennes » (A. Lefèvre, p. 168) ; l'animisme lui fait imaginer chez tous la présence d'un ou plusieurs « doubles » ou âmes, plus ou moins semblables à ce qu'il croit exister en lui ; plus tard, enfin, l'anthropomorphisme achève d'humaniser les forces naturelles ou cosmiques, en les revêtant d'une forme et d'une mentalité en rapport avec celles de la race qui les a animées et divinisées.

C'est de là que sont sorties les religions, premiers essais de science et de philosophie. Mais leur rôle ne s'est pas borné là. Il eût été hautement invraisemblable que pareilles conceptions demeurassent sans action sur l'esthétique de leurs inventeurs. En retracer le tableau ne serait pas le chapitre le moins intéressant de l'histoire du beau. Malheureusement, s'il nous est donné de constater, à chaque instant, l'in-

fluence considérable des idées et des sentiments religieux (notamment de l'anthropomorphisme) sur l'art et, en général, sur toutes les manifestations esthétiques de l'humanité, il nous paraît difficile de retrouver aujourd'hui les transformations que cette cause a pu amener dans l'évolution de la beauté.

Nous ne mentionnons donc ici les influences religieuses que pour mémoire (1). Médiocrement inventives de leur nature, elles ont dû contribuer avant tout à généraliser les résultats acquis d'autre part. Hors de là, nous inclinons à penser qu'elles ont porté plutôt sur des points de détail *dans la composition de l'idéal esthétique*, que sur les facteurs essentiels de la formule originaire. Ce que nous savons du rôle de l'anthropomorphisme dans l'art n'est pas pour infirmer cette conjecture (2).

L'influence de purs états intellectuels est-elle admissible dans ce domaine du beau, qui est par excellence celui de l'émotion ? Cela ne nous paraît pas contestable. L'étroite parenté qui relie l'idée à l'image et celle-ci à la perception — toute la différence consistant sans doute dans le nombre et l'intensité des éléments moteurs — nous en donne la base psychologique. Elle

(1) Il a déjà été question de leur rôle dans l'origine des tatouages (*supra*, p. 153). On peut supposer aussi que l'anthropisme et l'animisme, dont l'apparition précède nécessairement celle de croyances religieuses proprement dites, ne sont pas étrangers à l'extension du sentiment du beau en dehors de l'espèce humaine.

(2) Suivant une hypothèse, d'ailleurs contestée, il n'y aurait aucun vestige de religiosité avant l'époque robenhausienne. En ce cas, l'esso de l'art, déjà si remarquable chez les magdaléniens, aurait précédé d beaucoup celui de la religion.

indique, en même temps, que la puissance d'action de l'idée est en raison de l'importance de ces éléments. Cependant, même dans des cas où ces derniers se réduisent vraisemblablement à un minimum, le rôle de l'idée demeure indiscutable. L'histoire en fournit plusieurs témoignages : le caractère pompeux et théâtral que revêtent toutes les formes de l'art français au XVII[e] siècle, prend évidemment sa source dans l'*idée* qu'on se faisait alors de la majesté royale ; l'action des idées n'est pas moins manifeste sous la Révolution. Et si, en pareilles circonstances, on peut à la rigueur soutenir que ces transformations de l'art sont bien plus le fait des sentiments que des idées de l'époque, nul du moins ne s'avisera d'élever la même objection en ce qui concerne la notion toute moderne de la *couleur locale*. Ce dernier exemple est éminemment instructif, car il met nettement en relief le mécanisme de l'évolution dont le schéma a été indiqué précédemment. Le respect de la couleur locale est, *en principe*, une préoccupation tout à fait étrangère à la beauté : jusqu'à une époque récente, les artistes l'ont méconnu ou dédaigné. Il est, à n'en pas douter, la conséquence du progrès des sciences historiques en notre siècle. Voilà donc un cas bien positif où des images qui *normalement* tendraient à susciter le plaisir esthétique, ne peuvent y atteindre, en tout ou en partie, parce qu'elles ne cadrent pas avec un certain nombre de connaissances d'origine non émotionnelle.

Il n'y aurait donc rien d'impossible à ce que les éléments intellectuels qui font aujourd'hui partie inté-

grante de la beauté, s'y soient introduits directement, de la même manière, éliminant de la sphère du beau les caractères distinctifs qui n'étaient plus en harmonie avec eux, ou amoindrissant tout au moins leur valeur esthétique. Il est cependant peu probable qu'il en ait été réellement ainsi.

Au nombre des agents d'élimination les plus actifs, il faut compter les idées d'unité, d'ordre, d'harmonie, de proportion, de convenance et autres analogues, qui ont fini, au cours des siècles, par s'identifier avec le beau jusqu'à être prises pour son essence même. Comment ces idées sont-elles venues compliquer la formule originelle?

L'homme voit en tout et partout le résultat d'un plan plus ou moins intelligent. A-t-il tort? a-t-il raison? C'est ce que nous n'avons pas à décider. Certes, la science nous permet de douter grandement du prétendu plan de l'univers. L'expérience la plus attentive n'y fait découvrir qu'actions et réactions mutuelles et ininterrompues de ce que nous appelons forces et substances. L'harmonie que nous y découvrons n'est que leur *résultante* — ce qui est tout autre chose que de la supposer préconçue : entre les deux conceptions, il n'y a rien moins, *si parva licet componere magnis,* que la distance qui sépare les images du kaléidoscope du dessin d'une mosaïque ou d'un tapis. Mais tout cela n'est pas en question ici. Si l'intelligence n'est pas dans la nature, elle est dans l'homme, et la tendance anthropique le pousse inéluctablement à la projeter au dehors avec tous les concepts logiques qui sont les

odalités de son fonctionnement. Il n'est pas bien sûr ie la nature ait ce pressant besoin d'unité, d'ordre ı de proportion que d'aucuns lui attribuent; il est déniable que chez l'homme parvenu à un certain :gré de culture, ce même besoin éclate, impérieux, rannique, au point de faire perdre tout attrait aux ıoses qui en paraissent dépourvues.

Mais, bien que l'action *directe* des états intellectuels ait, comme on vient de le voir, rien d'invraisemblable, est douteux que l'infiltration de tous les éléments de genre dans la formule esthétique primitive se soit ite de cette manière. A en juger par les exemples rapportés plus haut, ce mode d'introduction implique un iveau intellectuel qu'on ne peut raisonnablement supposer à l'époque où elle s'est opérée. Il ne faut pas ublier, en effet, que certains sauvages se font déjà du eau une idée relativement élevée sous ce rapport ; le ıns de la symétrie et de la convenance, entre autres, it très vif chez beaucoup d'entre eux.

L'expérience semble indiquer, pour la plupart de ces ıractères, que l'introduction s'est faite par une tout ıtre voie : elle tiendrait *aux jouissances particulières ı'ils nous procurent dans les perceptions et les images*, est-à-dire aux *sentiments esthétiques élémentaires*. Il ı serait notamment ainsi à l'égard de l'*harmonie* (dans s sons), de la *symétrie*, de la *proportion*, etc. (1). Le

(1) Voy. ci-dessus, § Ier. — L'harmonie dans les formes n'est qu'un :gré supérieur de la symétrie, où un équilibre en quelque sorte dynaique se substitue à l'équilibre statique de celle-ci. L'unité est une ɔstraction pure, une illusion métaphysique dérivant de cette fausse ɔnception de l'harmonie du monde que nous signalions tantôt.

plaisir qu'elles nous causent, intimement lié à la constitution de notre organisme, serait primitif; c'est lui qui aurait donné naissance à l'idée, que le progrès de l'intelligence n'aurait fait que perfectionner, et que l'illusion anthropique aurait fait prendre par la suite pour les lois mêmes de l'univers et de la « raison ».

D'autres idées, comme la *convenance*, ont sans doute une origine différente. Nous avons dit dans le chapitre précédent (p. 155-156) qu'au début l'ornementation des objets n'avait vraisemblablement d'autre but que de permettre à chacun de reconnaître sa propriété. A ce moment, la convenance de la chose importait seule; sa beauté, comme telle, n'était pas perçue. Peu à peu, avec le développement des facultés esthétiques, les ornements — comme tels, cette fois — entrèrent en ligne de compte dans la valeur; parfois même — surtout quand les objets appartenaient à des personnages qu'on voulait distinguer — d'accessoires, ils devinrent essentiels, et l'objet, rendu impropre à l'usage, fut réduit au rôle d'insigne ou d'attribut. La comparaison entre ces choses de pur ornement et celles dont la décoration n'affectait pas l'utilité, a pu suggérer la notion de convenance.

Jusqu'ici, rien que de très légitime. On conçoit sans peine que les progrès de l'intelligence aient retenti jusque dans la vie émotionnelle et que l'esprit y ait puisé de nouvelles causes de distinction et de qualités esthétiques : symétrie, proportion, harmonie, pondération, élégance, finesse, simplicité, clarté et tant d'autres semblables. L'influence des idées sur le sens du

beau est le résultat naturel et nécessaire de l'action réciproque de nos diverses facultés. Mais, en psychologie comme ailleurs, il n'y a que le premier pas qui coûte et l'homme ne s'en est pas tenu là. Sous l'empire des théories métaphysiques, dont le propre est de s'exagérer le rôle et l'importance des mots, l'idée, ayant ainsi pénétré sur le domaine de l'esthétique, tendit par la suite à se substituer à l'élément émotionnel qui en est le véritable fond. Et l'on vit des philosophes s'efforcer de ramener le beau uniquement à des concepts abstraits, dépourvus par eux-mêmes de toute valeur esthétique : l'ordre, la grandeur, l'unité, etc., et faire de ceux-ci la cause du plaisir qu'il nous procure. Ces conceptions outrancières sont naturellement demeurées à l'état spéculatif; elles n'ont guère été mises en pratique et n'ont pas eu d'influence appréciable sur la marche de l'évolution.

Il est moins facile de s'imaginer les raisons qui ont fait étendre la notion de beauté aux produits d'une activité d'où tout élément affectif se trouve banni, le plus souvent *avec intention*. Et qu'on ne s'y trompe pas : le beau de ce genre n'est plus une invention des philosophes; c'est la langue usuelle elle-même qui parle couramment de *belles théories*, de *beaux problèmes*, de *belles expériences*, de *belles machines*. On est tenté, à premier abord, d'attribuer cette extension à l'existence de véritables émotions intellectuelles (1). Nous ne pensons pas qu'elles aient pu avoir la moindre

(1) Voy. Ribot, part. II, chap. XI.

influence à cet égard. Les cas bien connus de Pascal, de Malebranche et autres analogues, où ces sentiments atteignent à une puissance affective relativement élevée, non seulement supposent un développement intellectuel peu ordinaire, mais restent des exceptions au sein de l'élite même. En général, l'élément affectif qui accompagne l'exercice de la pensée abstraite, est tellement appauvri qu'on doit pratiquement le considérer comme dépourvu de toute action. Le fait est donc constant, indéniable : le terme de beauté peut s'appliquer et s'applique, en effet, à des choses qui n'éveillent pas en nous la plus légère émotion. Que cette application soit purement *métaphorique*, cela résulte de la définition même du beau : où l'émotion fait défaut il ne peut être question de *plaisir* esthétique. Seulement, il ne suffit pas de constater la métaphore, il faut aussi l'expliquer.

Voici, selon nous, comment on peut y parvenir :

A partir du moment où la *distinction* commence à porter sur des qualités abstraites, elle tend de plus en plus à se confondre avec la *supériorité*. Distinction et supériorité sont d'ailleurs extrêmement voisines; le fait d'être remarqué ou choisi entraîne invinciblement l'idée d'un certain degré de *supériorité* ou d'*excellence*; réciproquement, proclamer la supériorité d'un être, c'est d'abord et avant tout le *distinguer* de la foule des créatures de son espèce. Et la *perfection*, à son tour, n'est pas autre chose que le suprême degré de l'excellence. Toutes ces notions sont essentiellement transposables, « fongibles », pour nous servir d'un terme

emprunté au vocabulaire juridique et qui est bien en situation ici.

C'est précisément ce qui explique que la supériorité et la perfection aient pu être prises pour la source même de la beauté. C'est pourquoi aussi les théories basées sur ces caractères doivent être rangées parmi celles qui ont le plus approché de la véritable solution du problème du beau. En fait dans notre conception actuelle, l'idée de distinction s'est presque entièrement identifiée à celle de perfection ou d'excellence. Être distingué, c'est être réellement supérieur au point de vue physique, intellectuel — ou moral, pouvons-nous ajouter dès maintenant, pour ne pas rompre le faisceau dont nous retrouverons bientôt le troisième constituant.

Traduisons ces abstractions en données psychologiques concrètes, conformément à la théorie que nous avons adoptée. Le besoin de perfection ou de supériorité, quelle que soit d'ailleurs son origine — sans doute le *sentiment du moi* (*self-feeling* des Anglais) — est incontestable dans la société humaine. Or ce besoin peut, en un sens, être considéré comme une exagération du besoin de distinction, ou comme la forme *sociale* de celui-ci ; consciemment ou non, le premier implique forcément le second. La similitude des causes devait donc engendrer celle des effets : le besoin de distinction donnant naissance à l'émotion et à l'idée du beau, il devait en être de même du premier. Mais, beaucoup plus abstraites de leur nature, supériorité et perfection (d'abord *senties* avant d'être conçues et for-

mulées) ont pu par la suite s'intellectualiser jusqu'à se dépouiller de tout élément émotionnel ; elles n'ont pas cessé pour cela de traîner après elles l'idée esthétique née de la distinction qu'elles supposent. C'est ainsi que la beauté a fini par embrasser un grand nombre de représentations normalement dépourvues de toute puissance affective. L'association a même été poussée à ce point qu'on en est venu à appeler beau tout ce qui satisfait bien aux conditions de son espèce, qu'il s'agisse d'un fromage ou d'un cas de maladie !

Cette extension métaphorique de la formule initiale n'est pas d'ailleurs un phénomène isolé ; nous allons en retrouver l'analogue en traitant l'aspect moral de l'évolution.

En résumé, cette face de l'histoire du beau aboutit à une modification remarquable de la conception primitive : l'introduction parmi ses facteurs d'éléments *intellectuels*, conséquence logique de la prépondérance croissante de ceux-ci dans la vie psychique de l'humanité. Cette complication réagit sur la *compréhension* de la beauté : elle la restreint, d'une part, en ce sens qu'une distinction n'est plus apte à engendrer l'émotion esthétique, si elle ne s'accorde au préalable avec un certain nombre de principes abstraits, d'origine étrangère, même non émotionnelle ; elle l'étend, d'autre part, en multipliant presque à l'infini les causes de distinction et de plus en l'appliquant, par métaphore, à de pures idées de raison.

II

Plus important encore apparaît le rôle des facteurs moraux et sociaux (1) ; plus profonde et plus intime la transformation qu'il ont opérée dans la notion originelle de la beauté. S'il fallait en croire la plupart des philosophes, ce n'est plus même d'influence réciproque qu'il serait question ici, mais d'une fusion, d'une incorporation de la moralité à l'esthétique (voire d'une absorption de la seconde par la première) qui aurait trouvé son expression la plus complète et la plus haute dans la beauté morale. Il y a évidemment beaucoup d'exagération dans cette tyrannie que les principes moraux ont fait peser sur toutes les manifestations de la beauté ; mais, en somme, la puissance et l'étendue de leur action est indiscutable dans ce domaine qui leur était, au début, totalement étranger. Et cela n'a rien de surprenant.

Ce sont, en effet, les ressorts les plus puissants du cœur humain qui entrent en scène : la sympathie, force sociale par excellence, avec toutes ses formes et ses déviations, amour, charité, justice..., et leurs contraires, mobiles secrets de nos actes en apparence le plus raisonnables, sources mystérieuses d'attrac-

(1) Nous jugeons superflu d'introduire dans cette étude une division qui peut avoir sa raison d'être ailleurs, mais qui pour nous est sans portée : moralité et sociabilité sont deux notions inséparables. On ne conçoit pas de société sans un certain degré de moralité, si rudimentaire soit-il ; la moralité, de son côté, n'a pas de sens hors de la société. Leur influence est parallèle et concordante ; nous pouvons donc envisager en bloc les éléments qu'elles renferment.

tions et de répulsions aussi énergiques que variées. Qui pourrait dire l'énorme travail de « triage », d'« épuration » accompli sous leur poussée irrésistible ? Combien de caractères distinctifs éliminés de la sphère du plaisir, rejetés à l'indifférence ou au dégoût ? La révolution morale due au christianisme n'est en rien comparable à l'importance des premières conquêtes de l'éthique. Et cependant quelle altération profonde de l'idéal classique nous révèle l'art du moyen âge ! Songez qu'après trois siècles de renaissance et d'affranchissement de la pensée, les traces en sont encore partout visibles. Mesurez ensuite, d'après cela, la formidable puissance du *crible moral* dans ces premiers âges où s'élaborait, sur le terrain presque vierge des réflexes et des instincts organiques, l'exubérante végétation des symboles, des mythes, des abstractions, des concepts et des sentiments élémentaires qui sont encore le fonds de notre être psychique.

Comme on l'a vu plus haut, l'élimination des associations incompatibles avec le développement socio moral n'implique aucunement le rétrécissement du champ de l'esthétique. Celui-ci s'enrichit, au contraire, de toutes les causes de distinction qui résultent du nouvel ordre de choses. Telle est l'origine du *beau moral*, fruit d'une évolution analogue à celle d'où est sorti le beau intellectuel. Les deux termes répondent à des expressions qui ont conquis droit de cité dans le langage courant ; l'épithète de beau s'applique aussi et plus communément à des faits exclusivement moraux ou sociaux qu'à des produits de l'intelligence. Faut-il

donc admettre l'existence d'une véritable beauté morale, ou ne voir dans le rapprochement de ces deux mots qu'une des innombrables métaphores qui forment la trame de toutes les langues ? C'est ce qu'il convient d'examiner de plus près.

Du beau moral. — La plupart des écoles se sont prononcées pour sa réalité ; beaucoup d'entre elles en ont fait la plus haute manifestation de la beauté. Les théories qui ont fondé l'esthétique sur le jeu devaient logiquement aboutir à la thèse contraire, comme nous l'avons montré ; pour elles, il ne peut y avoir là qu'une métaphore (1). Malheureusement, elles ont négligé de nous en donner la clé.

Nous résoudrons le problème comme nous l'avons fait pour le beau intellectuel. L'évolution des sentiments sociaux est la source de caractères particuliers, les *qualités morales*, qui entraînent, au même titre et plus encore que les propriétés physiques, des distinctions entre les hommes — et aussi entre les choses auxquelles on les applique figurativement. Dans tous les cas où des distinctions de cette nature suscitent une image agréable, il n'y a pas de raison pour que celle-ci soit exclue du domaine de l'esthétique. Ainsi en est-il, par exemple, du plaisir qu'éveillent la grâce, le charme, la douceur, etc. Tout le monde est d'accord là-dessus. — Quant à proclamer *esthétiquement* beaux, *ipso facto*, tous les actes qui révèlent une supériorité ou une perfection morale, nous nous y refusons abso-

(1) Voy. ci-dessus, *Introduction*, § 3, p. 80.

lument et nous affirmons hautement avec Chaignet : « Non, la vertu n'est pas la beauté... L'argument par lequel on veut les confondre repose sur un abus de langage ; ce n'est qu'une métaphore ou une catachrèse... Les choses qu'on appelle moralement belles sont des actions simplement morales ; *il n'y entre absolument aucun élément esthétique* et toute leur beauté consiste dans *l'excellence* de la vertu qui y resplendit et y rayonne » (p. 297-298).

Cette métaphore, nous l'avons amplement justifiée en parlant de la beauté intellectuelle. Elle repose sur l'extrême affinité des idées de distinction et d'excellence ou de perfection, c'est-à-dire des besoins et des sentiments qu'elles traduisent. On a vu plus haut que l'existence des sentiments intellectuels, trop faibles à l'état normal, ne suffisait pas à expliquer l'origine de la beauté intellectuelle ; de même ici la puissance affective indiscutable des émotions morales ne peut rendre compte de leur influence, sans recourir à l'action indirecte dont nous parlons ; car si l'on admet leur combinaison directe avec l'émotion du beau, comment justifier les contradictions dont il va être question quelques lignes plus bas? Nous ne garantissons pas que le départ soit toujours des plus aisés entre les deux ordres de faits, les uns réellement, *esthétiquement* beaux, et les autres qui ne le sont que par figure. Mais, encore une fois, c'est l'écueil inévitable de toute classification. L'esprit humain seul a le besoin d'oppositions nettes et le satisfait souvent au prix de rapprochements fort superficiels ; la nature ne connaît pas ce

souci. Nous ne nous arrêterons donc pas à cette critique, si critique il y a.

Sans aller jusqu'à dire, avec Chaignet, qu'un acte ne peut être à la fois moral et beau, il n'est pas douteux que sa moralité et sa beauté tiennent à des causes tout à fait distinctes. Mieux que par des raisonnements, en effet, il est aisé de montrer par des faits qu'il n'existe entre elles aucune corrélation nécessaire. S'il en était autrement, toute action morale serait belle ; réciproquement, pour être belle, toute action qui intéresse à quelque degré la loi morale devrait être conforme à celle-ci, et sa valeur esthétique augmenterait en raison de sa valeur sociale. Or les exemples du contraire sont loin d'être rares. Il ne manque pas de cas où le jugement du moraliste est en contradiction tellement absolue avec celui de l'esthéticien, que le rapport inverse peut même se réaliser, l'acte étant d'autant plus propre à exciter l'émotion esthétique qu'il révolte plus ouvertement la conscience morale. « Le même objet, dit Schiller, peut nous déplaire si nous l'apprécions au point de vue moral, et être très attrayant pour nous au point de vue esthétique. » Un objet « n'est pas moralement satisfaisant parce qu'il a une valeur esthétique, et il n'a pas de valeur esthétique parce qu'il est moralement satisfaisant ». Le moyen dont use Gulliver pour éteindre l'incendie du palais de Lilliput, en est un exemple frappant. Socialement parlant, la valeur de cet acte est incalculable : de combien de créatures humaines n'a-t-il pas assuré le salut ? Leur taille ne fait rien à la chose. Placez-vous maintenant

sur le terrain de l'esthétique et proclamez, si vous l'osez, la beauté du geste ! Dans le domaine des faits historiques, le mot qui a immortalisé Cambronne soulève la même antinomie. Pour l'héroïsme, ne vaut-il pas, à la forme près, les plus fameux que nous ait légués la Grèce ? Conclurait-on de même au point de vue de l'artiste ? Voulez-vous la contre-partie de cette preuve ? Songez à la portée morale d'une *Kermesse* de Teniers, des *Contes* de Boccace ou de La Fontaine et de tant d'autres chefs-d'œuvre du même genre.

Croyons-en là-dessus Schiller, dont la compétence, en cette matière, nous paraît bien supérieure à celle de tous les théoriciens anciens et modernes. « Nous aimons mieux, dit-il, voir la force et la liberté se manifester aux dépens de la régularité morale, que la régularité aux dépens de la liberté et de la force. En effet, dès qu'il se présente un de ces cas où la loi morale se trouve d'accord avec des instincts qui par leur force menacent d'entraîner la volonté, la valeur esthétique du caractère est rehaussée, s'il se montre capable de résister à ses instincts. Un personnage vicieux commence à nous intéresser, dès qu'il lui faut risquer son bonheur et sa vie pour mener à fin ses desseins pervers; un personnage vertueux, au contraire, perd de notre intérêt en raison de ce qu'il trouve d'utile pour son bonheur à être vertueux. La vengeance, par exemple, est incontestablement une affection sans noblesse et même une affection vile : cela ne l'empêche pas de devenir esthétique, dès qu'il faut, pour la satisfaire, s'imposer un douloureux sacrifice. Médée en immolant

ses enfants vise au cœur de Jason ; mais du même coup elle porte à son propre cœur une cruelle blessure et sa vengeance, esthétiquement, devient sublime, du moment que nous voyons en elle une tendre mère » (*Du pathétique*, ouvr. cité, p. 146-147).

« Il ressort de tout ce qui précède, continue Schiller, que le jugement moral et le jugement esthétique, bien loin de se corroborer l'un l'autre, se contrarient et se font obstacle, parce qu'ils impriment à l'âme deux directions opposées. » L'exemple qu'il nous cite est particulièrement démonstratif à cet égard, car les circonstances qui donnent à l'acte de Médée sa haute valeur esthétique, sont précisément de nature à le rendre plus odieux aux yeux du moraliste.

Il est à présumer que les théoriciens de la beauté morale, éblouis par les splendeurs factices qu'ils avaient eux-mêmes allumées, n'ont pas daigné s'inquiéter de ces détails, pas plus qu'ils n'ont remarqué un autre petit défaut de leur système : la contradiction qu'il implique avec l'emploi esthétique du laid. Car l'identification, même partielle, du beau avec le bien emporte celle de la laideur avec le mal, et l'on voit d'ici à quelles conséquences cela peut nous mener !

Les anciens sont les grands coupables en tout ceci. Le souci constant de la beauté a été un trait si caractéristique de la race grecque ; l'art a fait à ce point partie intégrante de sa vie, il s'est mêlé si intimement à tout ce qu'elle avait de noble et d'élevé, que l'erreur de ses philosophes est parfaitement excusable. Mais après les sublimes horreurs enfantées par le cerveau

d'un Dante, d'un Shakespeare, d'un Holbein ou d'un Michel-Ange, comment expliquer l'aveugle obstination des penseurs modernes à confondre deux choses aussi dissemblables que le bien moral et la beauté ?

Est-ce à dire qu'il y ait entre les deux une opposition irréductible ? Non vraiment, et nous dirons, toujours avec Schiller : en plus du sentiment du devoir, il y a « dans les âmes esthétiquement épurées... un autre mobile, une autre force, qui plus d'une fois supplée à la vertu quand la vertu est absente, et qui la rend plus facile quand on la possède ». Car le *goût* nous débarrasse des appétits brutaux et grossiers ; il sème en nous des inclinations plus nobles vers l'ordre, l'harmonie, la perfection. Aussi, « bien que ces inclinations par elles-mêmes ne soient point des vertus, elles ont au moins quelque chose de commun avec la vertu : c'est leur objet » (1). Impossible d'exprimer plus justement la véritable moralité du beau, qui fait de lui l'allié, non l'humble serviteur du bien. « Le goût, conclurons-nous avec lui, peut *favoriser* la moralité dans la conduite... mais, par lui-même et par sa seule influence, il ne saurait jamais *produire* rien de moral » (2). Et réciproquement, le sens moral peut favoriser l'amour du beau, en refoulant les instincts vulgaires et grossiers ; mais, par lui-même et par sa seule influence, il ne saurait jamais produire rien d'esthétique.

Ainsi l'évolution, envisagée sous ce second aspect, conduit à un résultat analogue à celui que nous avons

(1) *De l'utilité morale des mœurs esthétiques*, ouv. cité, p. 448.
(2) *Ibid.*, p. 443.

constaté plus haut : l'introduction dans la formule originelle de la beauté de facteurs étrangers, relevant de la sociologie ou de l'éthique et entraînant une double modification de sa compréhension : un rétrécissement, par élimination des images distinctives devenues incompatibles avec le niveau moral de l'esprit ; une extension, à la fois réelle — par la création de qualités distinctives spéciales dérivant du nouvel état de choses — et métaphorique — par application analogique de l'idée du beau à des actes simplement moraux.

Dans l'exposé qui précède, nous n'avons pas cru devoir accorder une mention particulière à l'*imitation*. Son rôle capital en sociologie ne saurait être contesté ; par voie de conséquence, nous sommes conduit à lui attribuer une importance tout aussi grande dans l'évolution esthétique. Mais il ne semble pas que son action ait été différente des autres facteurs sociaux et qu'il y ait lieu de l'étudier séparément. Elle n'invente rien et ne peut dès lors contribuer à enrichir le nombre des associations esthétiques. Son influence, comme celle des idées religieuses dont il a été question au début, s'est bornée bien certainement à généraliser les résultats acquis.

III

Toute évolution suppose deux conditions essentielles : l'apparition de caractères nouveaux et l'existence d'une force élective qui élimine les uns, conserve les autres et leur permet de se développer. Ces conditions se

trouvent réalisées en biologie, par exemple, d'une part dans l'aptitude des êtres à la variation, de l'autre par la sélection naturelle. Il ne faut pas beaucoup d'efforts pour les retrouver toutes deux dans le développement du beau, tel que nous venons de le retracer. Au début, toute distinction (d'origine visuelle ou auditive) est — théoriquement — pour l'homme une source de plaisir esthétique. Le progrès, sous toutes ses formes, sociales, morales, scientifiques, métaphysiques ou religieuses, crée ou découvre incessamment dans les hommes et les choses des propriétés nouvelles, qui sont le point de départ de distinctions nouvelles et tendent à susciter de nouvelles associations esthétiques. Voilà l'équivalent de la *tendance à la variation* en biologie. Mais, parmi ces associations, les unes sont en harmonie avec les autres états psychiques du moment et aboutissent effectivement à une sensation de plaisir; les autres ne peuvent s'y accorder : elles demeurent indifférentes ou deviennent l'occasion d'une sensation pénible ; elles sont rejetées de la sphère du beau. (C'est en ce sens qu'il faut comprendre le terme d'*élimination* que nous avons employé jusqu'ici pour ne pas compliquer les choses ; en psychologie, comme en biologie, il y a transformation et non suppression.) N'y a-t-il pas là, consciente ou non, une véritable *sélection*, de tous points comparable à la sélection naturelle?

Il ne serait pas plus difficile de montrer, dans le tableau qui précède, les lois générales qu'on s'accorde à considérer comme applicables à toute évolution : *loi de différenciation*, dans la complexité croissante du

sentiment et du concept du beau ; *loi de récapitulation*, dans la comparaison avec le développement du sens esthétique chez l'enfant, etc.

Sans y insister, on aperçoit clairement dans tout ceci l'influence quasi-mécanique du milieu; c'est pourquoi, dans notre exposé, nous nous sommes servi délibérément, à plusieurs reprises, de termes empruntés au langage industriel, qui ont pu sembler étranges, mais qui traduisaient la réalité pour ainsi dire sans figure. Pour être en grande partie d'ordre psychologique, le milieu en question n'en est pas moins, il est à peine besoin de le dire, sous la dépendance du milieu cosmique et biologique.

Le concept auquel aboutit cette évolution toute mécanique, n'est ni moins pur ni moins noble que celui des philosophes idéalistes. Il accepte et s'assimile tous les éléments imaginables de progrès; que peut-on exiger davantage? Il a de plus l'immense supériorité d'être infiniment plus naturel, plus simple, et surtout d'être vrai, parce qu'il ne comporte aucune supposition ; il part des faits pour aboutir à des faits. En effet, — et c'est là une chose capitale, sur laquelle on ne peut trop insister — au point culminant où nous le retrouvons, le beau n'a pas renié ses obscures origines. Pour embrasser dans sa synthèse toutes les émotions généreuses, toutes les aspirations idéales d'une élite de l'humanité, il ne se croit pas d'une autre essence que l'art rudimentaire du sauvage. En dépit des élagages et des épurations de toute nature, la formule est restée ce qu'elle était à ses débuts: une *formule*. Qu'on y

fasse entrer les humbles éléments intellectuels ou mo-raux qui s'éveillent confusément dans l'âme trouble du primitif, le résultat de l'équation sera cette esthétique grossière dont rougissent les théoriciens du beau absolu. Qu'elle déborde, au contraire, sous la poussée tumultueuse de ce prodigieux complexus d'idées, de sentiments et d'images qui constitue le génie, ce sera le chef-d'œuvre d'un Sophocle ou d'un Phidias, d'un Raphaël ou d'un Mozart. Dans l'un et l'autre cas, le beau est *le plaisir qui résulte de la perception d'une distinction;* mais, où le sauvage s'arrête à quelques dé-tails superficiels qui retiennent et amusent un instant la mobilité de son attention, l'artiste supérieur va saisir d'un coup-d'œil, au plus intime des êtres et des choses, le trait imperceptible au vulgaire qui les « ori-ginalise » réellement dans leur espèce, qui leur donne leur personnalité, leur « cachet » propre, leur *carac-tère*. De là, la profondeur et la vérité de son émotion, sa vertu communicative et ce mystérieux instinct de divination que la foule a cru de tout temps l'apanage du génie.

Cette esquisse de l'évolution esthétique appelle en-core quelques observations.

Elle ne visait nullement à en reproduire, fût-ce approximativement, la marche chronologique. D'abord parce que nous ne la connaissons pas; nous possédons à peine quelques indications, très vagues, sur l'époque relative d'apparition d'un petit nombre d'idées reli-gieuses ou sociales chez certains peuples, et cela ne prouve absolument rien pour les autres. C'était en

outre une tâche irréalisable dans le domaine des abstractions où bon gré mal gré il faut abstraire, c'est-à-dire séparer ce que la réalité a uni de la façon la plus étroite. Il est hors de doute, par exemple, qu'il n'existe aucun parallélisme entre le progrès intellectuel et le progrès moral de notre espèce ; que, de plus, ces deux groupes de facteurs ont été en rapport constant et réciproque entre eux et avec les conquêtes de l'esthétique elle-même. Nous n'avons pu nous dispenser cependant d'envisager le processus évolutif comme passant (simultanément ou successivement) par des phases distinctes et parallèles. La clarté de l'exposition était à ce prix. C'est là une première et grave infériorité de la psychologie sur les sciences biologiques qui, travaillant sur des données concrètes, courent moins le danger de s'égarer.

Ce n'est malheureusement pas la seule. La paléontologie dispose, au cours de ses investigations, d'un certain nombre d'éléments qui sont à la fois des points de repère et des contrôles. La psychologie, elle, n'a pas de fossiles; elle ne possède que des « résidus » — traditions, superstitions, mythes, vocables et symboles de toute nature, cent fois métamorphosés et remaniés — des premiers bégaiements de la pensée. Ne les dédaignons pas cependant : c'est grâce à eux que s'est constituée cette admirable science des religions, qui jette une lumière si curieuse sur l'âme des premiers hommes. Un jour peut-être, interrogés à ce point de vue, nous livreront-ils quelque secret intéressant sur la longue et lente éducation esthétique

de l'humanité. Pour le moment, nous n'en voulons retenir qu'une seule indication.

L'étude de mythes appartenant à des peuples très divers et qui n'ont pu avoir entre eux aucune relation, suggère irrésistiblement l'idée que l'essor de l'intelligence a précédé notablement celui de la moralité (1). L'épuration intellectuelle du concept de beauté aurait débuté, dans ce cas, à une époque fort antérieure à l'épuration morale. Cela reviendrait à déterminer comme suit la marche générale théorique du progrès esthétique : une première phase, limitée à la perception de qualités purement physiques ; une deuxième, où la distinction porterait à la fois sur des qualités physiques et intellectuelles ; une troisième et dernière y ajouterait les qualités morales. Il semble bien d'ailleurs que le phénomène se répète journellement sous nos yeux, dans le développement individuel de tout être humain : l'enfant, comme le peuple, comme le sauvage, se montre d'abord sensible à des excitations exclusivement sensorielles (couleurs, rythme, harmonie, symétrie) ; il se laisse toucher ensuite par des propriétés d'ordre intellectuel (brillant, esprit, élégance, etc.) et ne parvient que bien plus tard à comprendre la valeur des facteurs moraux et sociaux.

Cette façon de comprendre l'origine et l'évolution *du* beau n'a pas seulement en sa faveur de reposer *uniquement* sur les données de sciences étrangères *à*

(1) Certains mythes nous permettent de saisir en quelque sorte sur *le* fait, l'introduction du *dualisme moral* dans les conceptions animi*stes* primitives. — Voy. Goblet d'Alviella, *L'Idée de Dieu*, chap. IV. — *Cf.* A. Lefèvre, p. 396-400 ; Ribot, p. 304 et suiv.

toutes préoccupations esthétiques, garantie sérieuse contre les sollicitations de l'esprit de système. Elle joint à cela l'avantage de nous montrer, chemin faisant, le point de départ des fausses conceptions de la beauté. C'est là une nouvelle preuve de son exactitude ; la véritable pierre de touche d'une théorie évolutionniste gît dans l'explication naturelle des « déviations » et des « aberrations », autant et plus peut-être que des enchaînements réguliers.

Nous nous sommes attaché surtout, comme on l'a vu, à ruiner la tentative malheureuse d'identifier la beauté avec le *jeu*, c'est-à-dire avec ce genre d'activité qu'engendre, sans autre but immédiat, le besoin de se dépenser — parce que les noms justement célèbres de Kant, de Spencer et de Ribot lui ont assuré une vogue aussi considérable qu'imméritée, et que nous redoutons l'influence d'une pareille doctrine sur la plus haute manifestation de la beauté : l'art, dont elle méconnaît le sens et la véritable fin.

Mais, après avoir examiné, dans notre Introduction, les difficultés principales qu'elle soulève en elle-même ; après avoir, dans les chapitres qui précèdent, indiqué en passant les illusions sur lesquelles elle repose — inutilité *apparente* des caractères sexuels secondaires qui constituent la beauté de l'animal (au point que, dans certains cas, ils semblent non seulement inutiles, mais nuisibles) ; recherche de l'union sexuelle et de ses excitants, *en apparence* uniquement pour le plaisir qu'ils procurent — il est juste d'insister quelque peu sur les points de contact qu'elle offre avec notre thèse.

C'est un fait bien connu que les animaux accomplissent par plaisir des actes qui, à d'autres époques, ont pour eux un but réel, soit que ces actes ouvrent à l'écoulement des réserves nerveuses la voie la plus commode, soit qu'ils constituent une préparation à l'activité sérieuse. Chez l'homme, la tendance à reproduire sans fin pratique, pour le simple agrément d'agir, des actes utiles à d'autres moments de la vie, le jeu, en un mot, devient un facteur individuel et social de premier ordre. On a vu plus haut (1) qu'il avait été l'un des déterminants essentiels de la transformation du sentiment esthétique, au point qu'il s'est établi une sorte de compénétration mutuelle des deux domaines. Celle-ci ne pouvait que devenir de plus en plus intime à mesure que l'émotion du beau, en se spiritualisant et s'éloignant de son origine, prenait un caractère plus nettement désintéressé. Par là, en effet, elle se rapprochait du jeu. En même temps, ses éléments se prêtaient de mieux en mieux à cette répétition sans autre but que le plaisir qu'elle engendre. La *convergence* déjà signalée est allée ainsi s'accentuant toujours. S'il fallait en croire nombre d'auteurs, elle aurait même finalement abouti à une véritable « absorption », dans laquelle l'émotion esthétique perdrait son caractère originel, pour n'être plus qu'une forme de l'émotion du jeu. — Mais, si l'activité esthétique offrait au jeu des ressources nombreuses et variées, elle a dû de son côté retirer de la combinaison de sérieux élé-

(1) P. 146 et suiv.

ments de perfectionnement. Grâce à l'intervention de l'imagination créatrice, la simulation de la vie dans le jeu n'est ni un simple exercice *strictement préparatoire* à la vie réelle, ni une *exacte reproduction* de celle-ci. L'absence de but pratique, le caractère illusoire de l'activité, entraînent une liberté et une variété des plus favorables au progrès. A ce titre, l'activité d'apparence à laquelle nous donnons le nom si élastique de jeu, mérite donc de figurer en bonne place parmi les facteurs de l'évolution que nous venons d'esquisser. Après avoir mentionné son importance à la fin du chapitre précédent, nous croyons cependant pouvoir nous contenter d'attirer à nouveau l'attention du lecteur sur ce point. Nous ignorons, en effet, quels sont les apports dont s'est enrichie par elle la formule esthétique et nous ne pouvons, provisoirement, que lui assigner théoriquement le double rôle que voici : rendre habituels des associations, des actes, des émotions, qui sans elle demeureraient beaucoup plus rares dans la vie de l'homme; introduire dans ces associations, ces actes, ces émotions, des éléments nouveaux dont la réalité, plus exigeante, se serait difficilement accommodée sans préparation.

Mais ne l'oublions pas : quels que soient les liens de connexité *actuels* entre le jeu et le sentiment du beau, ils n'en restent pas moins très différents d'origine et de signification. Le caractère désintéressé des plus hautes manifestations esthétiques, c'est-à-dire l'absence de fin pratique, actuellement, chez l'artiste et chez les spectateurs, n'est pas une preuve de leur identité fonda-

mentale. Ce même désintéressement, ce même manque de but pratique se remarquent également chez le savant et chez le moraliste. Le véritable homme de science étudie pour le plaisir de connaître ; l'homme vraiment moral fait le bien pour le plaisir de le faire; ce n'est guère qu'accessoirement ou après coup qu'ils s'avisent l'un et l'autre de l'utilité que leur activité peut avoir pour eux-mêmes et pour autrui. Si le contraire se présente encore trop fréquemment à notre époque, il n'est malheureusement pas plus rare de rencontrer chez les artistes des gens préoccupés, avant tout, du profit qu'ils retireront de leur travail.

CHAPITRE IV

L'IDÉAL

Toute excitation provoque une manifestation d'énergie. Celle-ci se produit naturellement du côté de la moindre résistance et, naturellement aussi, réalise là son maximum d'effet. Voilà, sous sa forme la plus simple, le fait général que traduit la *loi du minimum de dépense*. Dans le monde inorganique, rien n'en vient masquer la simplicité; chez les êtres organisés, au contraire, deux phénomènes spéciaux, l'irritabilité et, dans certains cas, la conscience en modifient singulièrement l'aspect. Grâce à leur irritabilité, les organismes réagissent bien souvent d'une façon disproportionnée à l'excitation initiale et, en apparence, spontanée; de là, l'illusion d'une force qui leur serait propre, d'une *tendance* à l'action. Au point de vue qui nous occupe, il semble que, de lui-même, l'être se propose dans chaque cas la solution de ce problème : économiser l'effort en augmentant le résultat.

Quand plus tard la conscience apparaît avec ses deux excitants si énergiques, c'est autour d'eux que tourne bientôt toute la vie de l'être : l'effort pour lui

se confond avec la douleur, l'accroissement de ses énergies avec le plaisir, et le phénomène change encore une fois d'aspect; la tendance se double d'un *besoin*, d'une *aspiration* : tout se passe désormais *comme si*, de son propre mouvement, l'être s'efforçait d'éviter la douleur et de faire naître le plaisir. Augmenter la somme des jouissances, diminuer celle des peines, voilà pour lui les deux formes possibles du *mieux*.

Les mots « tendance au mieux », « besoin du mieux », ne disent pas autre chose. Ils ne désignent pas une force, propriété ou faculté particulière aux êtres vivants, en vertu de laquelle ils seraient poussés vers un état meilleur. Il n'y a dans la nature ni tendances, ni propriétés, ni facultés; c'est notre esprit qui les y introduit, par un vieux fonds d'animisme — peut-être hélas! indéracinable — s'imaginant sans doute que les réalités s'expliquent par leur signe et les êtres par leur nom. Sous ces réserves, l'emploi des mots susdits nous semble légitime; ils ne sont pas seuls à garder la trace des illusions contemporaines à la formation du langage.

Chez l'homme, au moins dans les sphères supérieures de son activité mentale, esthétique, morale, scientifique, etc., cette aspiration, objectivée par le procédé familier à l'esprit métaphysique, a reçu le nom d'*idéal*. Mais le phénomène est loin d'être propre à notre espèce : la recherche du mieux est un fait aussi vulgaire que général; on la retrouve, consciente ou non, chez tous les êtres organisés. — Nous n'envisagerons ici que le côté esthétique de la question.

Au début de l'évolution, toutes les qualités distinc-

tives étant sources de plaisirs, l'homme tend sans cesse et par tous les moyens à en augmenter le nombre. Se distinguer pour se distinguer, tel est le point de départ, telle est la première forme de l'idéal : l'amour du changement ou de la nouveauté. C'est à la lettre, ou peu s'en faut, la conception du primitif. Son imagination, à peine contenue par quelques rudiments de moralité ou de raison, se donne libre carrière dans cette voie qui la conduit au bizarre, à l'absurde, au grotesque, à l'horrible, avec la même inconscience qu'à la beauté véritable. Mais cette tendance reste chez lui à peu près instinctive; il n'en a pas idée; elle mérite à peine le nom d'idéal.

A un niveau plus élevé de l'échelle humaine, quand le développement du sens moral et de l'intelligence introduit dans l'esthétique une division basée sur des attractions et des répulsions d'origine étrangère, cette tendance devient réellement la recherche du *mieux*, au sens que notre éducation attache à ce mot et qui n'est nullement originel. En même temps, elle s'élève de plus en plus sur l'horizon de la conscience, sans cependant changer de nature, puisque la conscience ne modifie en aucune façon les mécanismes cérébraux auxquels elle se superpose. Enfin, elle s'épure et s'ennoblit progressivement, à mesure que se poursuit l'évolution du beau lui-même. Mais toujours elle la devance et la dépasse, offrant à l'esprit l'image claire ou confuse d'une beauté supérieure : si grand que soit le plaisir né d'une perception nouvelle ou ravivée, si exacte la concordance de celle-ci avec

l'ensemble de nos états psychiques, il y subsiste presque infailliblement un manque, une imperfection, qui éveille (par élimination) la pensée d'une jouissance plus complète. D'ailleurs, à partir du moment où cette aspiration est devenue pleinement consciente, le raisonnement devait nécessairement amener à la supposer sans limite, puisqu'il est impossible d'imaginer un motif pour qu'il en soit autrement.

Quelle que soit sa valeur, l'idéal n'est jamais qu'une *résultante* : il représente le maximum de perfection esthétique qu'un homme, une époque, une race, soient capables de concevoir. Il est le couronnement ou plus exactement le *devenir* de l'évolution, non le but inaccessible vers lequel elle tend. L'absolu des métaphysiciens est une pure hypothèse, née de l'impossibilité d'assigner une limite au progrès, par un processus analogue à celui qui conduit à l'infini mathématique.

La forme et la richesse de l'idéal varient extraordinairement, en raison des multiples facteurs personnels et héréditaires qui entrent dans sa composition, et des différences qui existent dans les appareils d'imagination ou d'idéation d'individu à individu. En principe, il se présente sous la forme *concrète* d'une *image* plus ou moins claire. Au point le plus bas, celle-ci se confond presque avec certaines jouissances dont l'esprit a gardé le souvenir : il est incapable d'en imaginer de nouvelles ou de plus élevées. En règle générale, cependant, elle dérive de combinaisons plus ou moins originales entre les éléments accumulés par la mémoire, où l'esprit s'efforce de condenser la plus grande somme de

qualités esthétiques. Mais que de gradations, depuis le monstrueux assemblage d'éléments disparates qui ont çà et là frappé l'attention, jusqu'à la puissante unité des conceptions du génie !

Mais, bien souvent, l'idéal se réduit à une abstraction pure, à une *idée* (1) : au-dessus des plus belles choses connues, nous concevons la simple *possibilité* de beautés plus grandes encore, sans être le moins du monde en état d'imaginer en quoi elles pourraient consister. N'y a-t-il pas là, dans quelques cas, une illusion? Est-il réellement permis de croire, sans parti pris, que telles œuvres de Sophocle, de Bach, de Beethoven, entre autres, puissent jamais être dépassées? En d'autres domaines, en morale et en science, par exemple, pareille hésitation n'est pas possible; en esthétique, l'affirmation est moins certaine. Certes, l'esprit humain cherche incessamment le *mieux* : illusion ou vérité, cette recherche est la base et la condition du progrès. Mais, en matière de beauté, l'idéal ne consisterait-il pas quelquefois, non dans un *mieux* difficile à concevoir, mais simplement dans le *faire autrement*, à mérite égal? L'étroite connexité de ces deux choses sur ce terrain, rend la supposition assez vraisemblable (2).

On donne parfois pour fonction à l'idéal d'être le point de comparaison auquel nous rapportons nos per-

(1) Entre cette forme et la précédente, il y a d'ailleurs toutes les transitions qui existent entre l'image et l'idée elles-mêmes.

(2) « La beauté de l'art, c'est de ne pas être susceptible de perfectionnement ». — « Les génies qu'on ne dépasse pas, on peut les égaler. Comment? En étant *autre.* » (V. Hugo, cité par Kufferath.)

ceptions pour juger de leur degré de beauté. En effet, toute impression sensorielle de qualités distinctives, toute image, entrent en contact avec des éléments psychiques variés, produits de la longue évolution mentale de la race et de l'individu, ou, si l'on préfère, avec leur *résultante*. Si elles sont en harmonie avec celle-ci, si elles agissent dans le même sens, il y a plaisir, d'autant plus intense que la concordance est plus parfaite; il y a déplaisir dans le cas opposé. Or, cette résultante, nous l'avons vu, n'est autre que l'idéal. Dans ces limites, on peut donc tenir pour réelle la fonction susdite.

Possédons-nous à présent tous les éléments de l'idéal? Il n'en faudrait pas jurer. On a tant abusé du terme au profit de l'absolu et du suprasensible; on s'est donné tant de peine pour en faire nous ne savons quoi de mystérieux, de supranaturel, d'inaccessible à la foule des âmes vulgaires, pour en éliminer avec un soin jaloux toute donnée expérimentale et humaine; on y a poussé le vide des idées et des mots à un tel point de perfection, qu'il est difficile de soumettre à l'analyse une matière aussi extraordinairement subtilisée. Nous ne nous risquerons pas à le définir, d'autant que, cette notion n'étant pas exclusivement du domaine de l'esthétique, l'idéal scientifique et moral pourrait bien présenter quelque différence avec celui qui nous occupe. La définition de Ricardou est du reste parfaitement acceptable, à condition d'en écarter tout esprit métaphysique (car son livre, de son propre aveu, en est encore fortement imprégné) : « L'idéal est la

conception progressive, sous une forme déterminée, de la perfection que peut, à un moment donné, réaliser un être » (p. 29); en d'autres termes, l'idéal est *le parfait possible,* c'est-à-dire *le mieux possible* (p. 43).

Voilà donc tout ce qui se cache au fond de cette prétendue révélation du divin : un phénomène très prosaïque, aussi simple qu'universel, le *désir du mieux,* la *recherche du moindre effort!* L'idéal est humain, rien qu'humain; il est l'homme lui-même, l'homme tout entier, avec ses instincts, ses aspirations, ses besoins, ses énergies, son intelligence et son cœur. Tout cela se fond en lui, se résume en lui, s'exprime en lui et par lui : tant vaut l'homme, tant vaut l'idéal.

CHAPITRE V

LE LAID

A la question : qu'est-ce que le laid ? il n'est personne qui ne réponde : le *contraire du beau*. Le langage usuel est d'accord en cela avec tous les philosophes. Qu'est-ce donc que le contraire du beau ?

La réponse est chose facile pour toute théorie non évolutionniste. Prenez exactement le contre-pied de la définition du beau ; imaginez le manque des éléments dont la présence ou la révélation dans les objets constitue la beauté — et tout est dit. « La laideur ne consiste que dans la privation de la beauté ou dans le défaut de la beauté qu'on se flattait de rencontrer dans une espèce » (Hutcheson, p. 135). — « Le beau, dans tous les cas possibles, dit Ch. Lévêque, c'est la force où l'âme agissant avec toute sa puissance et conformément à l'ordre, c'est-à-dire de façon à accomplir sa loi » (I, p. 161-162). « La laideur, c'est la force réalisant par toutes ses puissances tout le désordre qu'elle peut réaliser sans périr immédiatement » (p. 210-212). — « C'est dans l'imperfection des choses qu'est le principe de leur laideur », écrit Courdaveaux, pour qui

la beauté réside dans la perfection, ou du moins dans une certaine supériorité de nature. — Rosenkranz, dans son *Esthétique du laid*, conçoit de même ce dernier, non comme la simple absence (*blosse Abwesenheit*) de beauté, mais comme la négation (*positive Negation*) de celle-ci : la beauté prend sa source dans la liberté, et la laideur, dans le manque de liberté (*Unfreiheit*) (p. 62, 164, etc.).

Quant aux psychologues évolutionnistes, ils ne paraissent pas s'être préoccupés de définir le laid. Et cependant une explication n'eût pas toujours été inutile, car il est malaisé de s'imaginer, par exemple, ce que peut être le laid dans les systèmes qui ramènent le beau à une activité désintéressée. Quoi qu'il en soit, leur silence même montre clairement qu'ils se sont ralliés à la définition courante; la chose est évidente pour la théorie de Guyau et de Pilo : si le beau ne se distingue pas de l'agréable, le laid se confond naturellement avec le désagréable.

Toutes ces conceptions, cela va de soi, n'ont pas plus de valeur que celle du beau dont elles dérivent. Elles offrent, en outre, le défaut commun de donner à la question l'apparence d'une simplicité qu'elle est loin de posséder, à notre sens.

I

L'opposition archiséculaire du beau et du laid est, sans nul doute, du même ordre que celle du bien et du mal, du plaisir et de la douleur. Toutes trois sont au

fond une seule et même chose : l'affirmation d'un dualisme aussi vieux que l'humanité, la conception simpliste d'un univers séparable en deux moitiés, dont l'une embrasserait tout ce qui est conforme à notre nature, l'autre, ce qui lui est contraire. Ces illusions de notre égoïsme ont fait leur temps. La notion scientifique de l'*optimum*, substituée par la biologie à l'antagonisme classique du bien et du mal, doit prendre ici la place que nous lui avons assignée au début de ce livre (1).

Si le beau est par définition un plaisir, le laid implique, *a contrario*, un sentiment pénible. Cela est incontestable. Mais le plaisir, on l'a vu, est la conscience d'un état optimum d'excitation, qui croît et décroît de part et d'autre jusqu'à certaines limites, au-dessus et en-dessous desquelles l'impression change de signe et devient douloureuse. Faisant application de cette loi au sujet qui nous occupe, nous en conclurons donc que, comme tout autre plaisir, *le plaisir du beau se développe entre deux états opposés également pénibles.* Si l'on veut conserver le nom de *sentiment du laid* pour désigner tout état esthétiquement désagréable, il faut admettre, en conséquence, que la laideur peut avoir deux causes distinctes, l'une *positive*, par excitation trop forte, l'autre *négative*, par absence ou insuffisance d'excitation. Comme le résultat (le déplaisir) est identique pour la conscience dans les deux cas, il n'y a aucun inconvénient à les réunir et à les opposer en

(1) *Introduction*, § Ier, litt. II.

bloc au plaisir, c'est-à-dire à la beauté, sous le nom de laideur, pourvu qu'on ne perde jamais de vue cette double origine.

Cela posé, examinons d'un peu plus près la portée de ces termes : le *contraire du beau*.

Quelle est la nature de l'aversion que nous font éprouver les objets laids ? On a prétendu (1) que le sentiment du laid ne doit pas être confondu avec celui du *dégoût* ou de la *crainte*. Or, n'est-il pas manifeste, au contraire, que fréquemment un objet est déclaré laid uniquement parce qu'il nous inspire une répugnance ou une crainte physique, liée exclusivement à des réflexes psychiques (2) ? Telle l'horreur qu'inspirent les êtres visqueux et froids, dont la vue éveille l'idée d'un frisson particulièrement désagréable, ou dont l'aspect provoque la nausée par sa ressemblance avec les biles et les glaires ; les animaux venimeux, surtout lorsqu'ils rampent ou se traînent, parce qu'à l'image de l'effroyable mort par le poison s'ajoute la soudaineté d'un péril dont aucun bruit ne décèle l'approche, etc. Mais que l'observation scientifique ait déchargé l'innocente bête des méfaits dont l'accusait la sottise populaire, l'homme mieux instruit oublie sa laideur : il se prend à admirer la gentillesse et la vivacité du lézard, l'allure onduleuse et souple de la couleuvre ou de l'orvet. Et que parlons-nous d'observation et de science ? Point n'est besoin, en vérité, pour réhabiliter les victimes de préjugés stupides que la grande justi-

(1) Voy. Ch. Lévêque, I, p. 216-218.

(2) Sur la nature de ces réflexes, voy. Richet, p. 75 et suiv.

cière ait pris la défense de ces humbles. Le tort qu'ont fait nos impulsions irraisonnées, d'autres impulsions peuvent le défaire, qui ne sont pas plus nobles : la grenouille ne diffère guère esthétiquement du crapaud, ni l'escargot de la limace ; mais les uns figurent sur nos tables, tandis que les autres se passent volontiers de cet honneur : il n'en faut pas plus pour effacer la laideur des premiers !

Nous voilà loin de l'ordre, de la perfection, de l'harmonie, de l'idéal, preuve évidente que bien souvent la prétendue laideur n'a rien à voir avec l'esthétique ! Il en est de même, *a fortiori*, dans tous les cas où la répugnance tient à l'odeur de l'animal, puisque celle-ci, de l'avis presque unanime des psychologues, n'est pas un élément du beau. Les créations monstrueuses dans lesquelles le moyen âge s'est efforcé de réaliser comme un abrégé de toutes les laideurs, apportent à cette constatation une confirmation d'autant plus précieuse que le beau, à la différence de l'antiquité, réside alors, non dans la forme que le christianisme méprise, mais dans l'expression de l'idée ou du sentiment moral. L'imagination des peuples et la fantaisie des artistes ont accumulé dans les dragons, les guivres, les chimères, les démons, toutes les causes possibles de répulsion et de crainte *physiques :* corps serpentiforme à démarche lourde et traînante, écailles gluantes, cornes, griffes et dents acérées, bave venimeuse, haleine empestée... Et il n'est pas contestable que leur hideur vint précisément de ces caractères, et non d'un assemblage d'éléments hétéroclites qui ne choquait per-

sonne, puisque personne ne doutait de leur réalité.

Faut-il donc en conclure que le sentiment du laid est toujours réductible à une répulsion d'origine organique, à un réflexe de dégoût ou de crainte plus ou moins justifié ? En aucune façon. Il ne manque pas d'exemples où l'instruction a dissipé de sottes terreurs, sans modifier notre jugement esthétique sur l'animal qui en était la cause : le crapaud, la chauve-souris, l'araignée, sont laids, même aux yeux de gens qui n'ont rien conservé des ridicules préjugés de nos péres. La laideur humaine n'est plus un objet de dégoût ou d'effroi que pour l'enfant, le sauvage et l'homme d'éducation inférieure ; chez les âmes cultivées, c'est-à-dire précisément chez celles qui la sentent le mieux *esthétiquement*, elle n'éveille d'autre sentiment que la pitié. Ne sont-ce pas là des preuves péremptoires que, le progrès esthétique transformant incessamment la notion du laid, il vient un moment où celle-ci se dégage totalement des mobiles organiques primitifs ?

En somme, si le beau répond à un état bien défini dans le groupe de nos émotions agréables, le sentiment du laid semble tenir à un ensemble de causes très diverses et très complexes, dont l'apparente unité repose sur un lien artificiel et purement négatif : *une impression pénible d'origine variable qui fait obstacle à la production du plaisir esthétique.* Le concept du laid n'a donc pas plus de valeur que n'en ont, dans les sciences naturelles, des divisions telles que les Invertébrés et les Cryptogames, ou, en philosophie, l'oppo-

sition du Moi et du Non-moi. Fondées sur une illusion — qui consiste à juger de la signification réelle d'un caractère par celle qu'il possède à nos yeux — pareilles classifications aboutissent à rapprocher des êtres aussi distincts l'un de l'autre que de ceux auxquels on les oppose, et dont le seul caractère commun est de différer de ces derniers. La catégorie du laid est le résultat d'une illusion de ce genre, bien compréhensible si l'on songe à l'importance croissante du plaisir esthétique dans la vie humaine ; c'est une étiquette commode, mais peu scientifique, permettant de réunir des états fort dissemblables dont l'unique propriété commune est d'être opposés à ce plaisir. L'analyse la moins attentive conduirait infailliblement à la démembrer et peut-être y trouverait-on autant d'espèces distinctes, qu'il y a d'émotions désagréables élémentaires.

II

Après avoir indiqué les complications et les difficultés du problème, essayons, à notre tour, d'en dégager la solution.

Toute perception de qualités distinctives tend normalement à produire un plaisir, le plaisir esthétique. Mais lorsque cette perception n'est pas en harmonie avec notre régime mental, elle aboutit, au rebours, à une impression pénible à laquelle on donne le nom de *sentiment du laid.* Or, ce manque d'harmonie se présente dans deux conditions opposées. Tantôt la perception est insuffisante pour provoquer la quantité

minima d'excitation nécessaire à la production du plaisir ; tantôt elle entre en conflit avec l'ensemble de nos états psychiques et détermine une réaction (répulsive) exagérée (1). Dans les deux cas, le désaccord peut dépendre d'ailleurs de causes extrêmement variées, inhérentes soit à l'objet, soit à l'organisation du sujet; ce sont ces diverses causes qui produisent les diverses variétés du laid : l'effrayant, le répugnant, l'informe, le bas, le vulgaire, etc. Mais le phénomène conscient reste le même; nous pouvons donc définir le laid — en tant qu'opposé au beau et abstraction faite de sa cause — *toute émotion désagréable qui résulte de la perception d'une distinction*.

Quand le déplaisir dérive d'une excitation trop faible (distinction peu marquée ou absence de distinction), la laideur est *négative* ; si l'excitation dépasse le maximum (distinction exagérée ou choquante), elle est *positive*. C'est ainsi que dans l'art, le caractère et la personnalité ont pour écueils, en bas la banalité, en haut l'outrance et l'excentricité ; que la beauté musicale ou picturale est également éloignée de la monotonie et de l'abus des sonorités ou des couleurs, etc.

Il est étrange, au premier abord, qu'il puisse être question d'une laideur *négative*, c'est-à-dire due à une insuffisance d'excitation. Il semble que la perception devrait simplement passer inaperçue et n'éveiller, par conséquent, aucune idée de distinction agréable ou

(1) Le véritable caractère de cette réaction apparaît nettement chez les enfants et les individus peu cultivés, en qui la vue d'un objet laid engendre des mouvements d'effroi ou de défense.

désagréable. Cela serait, en effet, si l'attention n'était pas attirée, pour une raison quelconque, sur la valeur esthétique de l'objet, et celui-ci demeurerait indifférent à ce point de vue. Mais, lorsque notre attention est sollicitée de ce côté, nous sommes plus ou moins désenchantés si l'objet ne nous procure pas la quantité de plaisir que nous attendions de lui, et nous le déclarons laid. Tel est notamment le cas pour toute chose qui est destinée à nous plaire, qui nous est présentée comme œuvre d'art, d'ornement, d'agrément. On voit par là que ce genre de laideur sera surtout fréquent dans l'art, au sens large (esthétiquement parlant) de ce mot. Mais nous le rencontrerons aussi dans les objets naturels, parce que la civilisation et, plus encore, l'éducation supérieure donnent au beau une place tellement prépondérante dans nos plaisirs qu'instinctivement nous le recherchons en tout et toujours — au point que le degré de beauté ou de laideur d'une chose nous importe plus, au premier moment, que sa valeur sociale ou morale et que, bien souvent, notre premier jugement porte et se fonde uniquement sur celui-là.

Par contre, la laideur *positive* sera principalement, mais non exclusivement, celle de la nature. Dans les arts, en effet, qui ont pour but avéré de nous plaire, il est peu probable que le créateur d'une œuvre prenne à tâche de heurter délibérément nos instincts, nos goûts, notre intelligence ou notre cœur. En général, la représentation du laid n'est qu'un *moyen* (pour donner l'illusion de la réalité, servir de repoussoir, etc.) et, dans ce cas, il est clair que le total des excitations abou-

tit encore au plaisir. Il est bien rare qu'elle apparaisse comme *but*, soit à l'artiste, soit au spectateur ; lorsque pareil contresens se produit, il indique presque à coup sûr une anomalie psychique chez l'un ou chez l'autre (1). Cela est vrai surtout pour l'art moderne qui, par l'expression, la sympathie, a trouvé le secret de nous intéresser à de prétendues laideurs que l'antiquité eût repoussées sans hésitation.

Il semble donc que la limite supérieure du plaisir recule constamment, englobant sans cesse de nouveaux objets et refoulant d'autant le domaine de la laideur positive. Mais, en revanche, la limite inférieure s'élève avec le progrès : l'homme dédaigne de plus en plus des choses qui lui fournissaient autrefois le minimum d'excitation qu'il exige pour les déclarer belles. Rien n'indique d'ailleurs que les deux mouvements doivent être parallèles. — *Objectivement*, l'optimum se déplace donc lentement d'âge en âge. En est-il de même au point de vue *subjectif*, en d'autres termes, les quantités minima et maxima d'excitation entre lesquelles oscille le plaisir se modifient-elles au cours de l'évolution? Nous l'ignorons et nous l'ignorerons vraisemblablement toujours ; car il est presque impossible de mesurer l'intensité du plaisir d'autrui et partant de la comparer à celle du nôtre (2); d'un autre côté l'intensité d'une jouissance n'est pas nécessairement en proportion de sa qualité.

(1) Voy. d'ailleurs sur ce point le chap. VIII ci-dessous, litt. II.

(2) Sur la difficulté d'apprécier d'une façon tant soit peu exacte l'intensité des sentiments et sur les moyens d'y parvenir, voy. Bain, *Émotions et volonté*, chap. I, § 22 et suiv.

Il y a peu de chose à dire de l'évolution du laid; elle est exactement le contre-pied de celles du beau et de l'idéal, qui ont été exposées en détail.

Au début, il n'est d'autre laideur que celle qui résulte d'une répulsion d'origine organique: tout caractère qui frappe l'ouïe, la vue ou l'imagination plaît et paraît beau, à moins qu'il ne provoque un réflexe d'effroi ou de dégoût; toute qualité qui n'attire pas suffisamment l'attention, passe à peu près inaperçue. La laideur négative n'existe pour ainsi dire pas encore; elle n'apparaît qu'avec la recherche volontaire des sources de jouissance esthétique, c'est-à-dire avec la naissance des arts (au sens large).

L'introduction et la prépondérance des facteurs intellectuels et moraux dans la formule du beau, viennent ensuite multiplier considérablement les causes de déplaisir positif et donner, d'autre part, une base de plus en plus étendue à la laideur négative. Mais, en retour, les progrès de la raison et des sentiments sociaux éliminent sans cesse les répugnances et les craintes purement physiques.

Enfin, au stade où sont parvenus les esprits les plus avancés, grâce à leur puissance supérieure d'inhibition, l'influence de ces dernières se réduit à si peu de chose que, bien souvent, elles ne font plus obstacle à l'admiration esthétique. Cette règle paraît absolue en ce qui concerne le réflexe d'effroi, dont le caractère est plus nettement psychique; elle l'est beaucoup moins pour le réflexe de dégoût, plus intimement lié à l'organisme — ce qui est parfaitement conforme à la

loi qui régit d'ordinaire la disparition des réflexes. Ainsi le danger que peut nous faire courir la morsure ou la piqûre d'une bête venimeuse, ne nous empêchera pas de la trouver belle, tandis que l'aspect gluant et visqueux de quelque animal inoffensif lui vaut une réputation ineffaçable de laideur — preuve évidente, encore une fois, que les réflexes organiques sont la source première de la laideur (1). A ce stade, nos aversions sont essentiellement d'ordre intellectuel et moral; c'est pourquoi la sympathie et l'admiration scientifique en triomphent si facilement. Cette constatation est de la plus haute importance, car elle seule permet d'expliquer le rôle considérable que la laideur (positive) tend à jouer dans les créations artistiques.

Une conséquence intéressante, qui n'aura peut-être pas échappé à l'esprit du lecteur, se dégage de cette étude : le rôle considérable des sensations inférieures et organiques dans le domaine du laid. Si l'œil et l'oreille sont les seules sources de la beauté, les autres sens prennent ici un empire dont toutes les puissances de l'intelligence et de la raison ne parviennent pas toujours à triompher. En eux résident les causes premières, fondamentales, *naturelles*, de la laideur; les autres sont le résultat de l'éducation. A

(1) « Il n'y a rien de plus opposé au beau que ce qui inspire le dégoût », écrit Kant (*Observ. sur le sentiment du beau et du sublime*, ouv. cité, II, p. 282). — Lessing (*Laocoon*, XXV), insiste aussi sur l'analogie entre le dégoût et le laid : « Le sentiment associé à la laideur des formes est le dégoût ». — Bain dit de son côté : « Il y a bien des choses dans le mot laid, opposé de beau ; mais rien ne contraste aussi radicalement avec la beauté, ou n'en annule les effets, que le dégoût » (*Les sens et l'intelligence*, p. 107).

ce point de vue, mais à celui-là seulement, il serait vrai de dire que toutes nos sensations peuvent avoir une valeur esthétique : valeur positive chez les unes, qui tendent normalement à éveiller en nous le plaisir du beau ; valeur négative chez les autres, dont l'intervention fait obstacle à l'apparition de ce plaisir.

Dans tout ce qui précède, nous nous sommes tenu exclusivement sur le terrain de l'esthétique; mais, de même que l'analogie entre la distinction, la supériorité et la perfection a attiré le beau hors de sa sphère et conduit à appliquer métaphoriquement le mot à toute chose parfaite en son genre, de même le mot laid se dit, au figuré, de toute chose imparfaite ou déplaisante, bien qu'elle n'éveille en nous aucune émotion antiesthétique. Il se prend également au sens moral; il y a une laideur morale, comme il y a une beauté morale. Ce sont là des points sur lesquels il est superflu d'appuyer, tout ce qu'on pourrait en dire étant exactement la contre-partie de ce qui a été dit à propos du beau.

Existe-t-il un *idéal du laid*? Non, répondent les métaphysiciens; l'idéal étant subjectivement une vision de l'absolu et objectivement cet absolu lui-même, il y a contradiction dans les termes : le laid absolu ne se comprend pas. « La laideur n'a point d'idéal unique en chaque genre... Tous les mots qui l'expriment signifient division, séparation, pluralité, variabilité sans limites... La laideur, fille du désordre, est à l'infini changeante et inépuisable comme lui » (Ch. Lévêque, I, 215-216). — Mais nous répondrons, au contraire : incontestablement, car l'idéal est de sa nature relatif

et progressif; c'est, en chaque genre, ce qui répond le mieux à l'idée que nous nous faisons de ce genre. Si donc nous pouvons imaginer une chose qui réunisse le maximum de beauté qu'il nous soit possible de concevoir, pourquoi ne pourrions-nous faire de même en ce qui concerne la laideur? Et la comparaison peut se continuer plus loin encore : au-delà de cet idéal du laid, il est permis de supposer une laideur indéfiniment plus grande, comme pour le beau.

Comme pour le beau aussi, cet idéal variera avec la culture de celui qui le poursuit. C'est ainsi que les plus horribles créations du moyen âge chrétien et des religions orientales nous paraissent aujourd'hui bien naïves. Notre idéal à nous aurait plutôt forme humaine, mais une forme dont la répugnante bestialité serait le reflet des vices les plus ignobles — un *Marneffe*, par exemple, dont la hideur physique, sous le pinceau d'un Rembrandt ou le ciseau d'un Carriès, trahirait toute la hideur morale.

La recherche d'un tel idéal est naturellement dépourvue de toute valeur sociale, scientifique ou esthétique, abstraction faite, dans ce dernier cas, des chefs-d'œuvre qu'il peut inspirer et qui ne seront jamais que des exceptions. Aussi jugeons-nous inutile d'insister sur cette question dont l'intérêt reste purement théorique.

Les auteurs ont coutume de rattacher à l'étude du laid celle du *risible*, du *ridicule* et du *comique* (1). Rien

(1) Rosenkranz fait même du laid une sorte d'intermédiaire entre le beau et ce dernier. Voy. notamment p. 9.

ne justifie cet usage; ces trois choses n'ont aucun rapport de filiation ou d'origine avec la laideur qui engendre uniquement des sentiments pénibles. Quant au beau, il est presque superflu de faire remarquer qu'il n'a rien de risible, ni de ridicule. Au reste, le domaine du rire, s'il confine ou se superpose en certains points à celui de l'esthétique, est infiniment plus étendu : il y a le rire provoqué par le chatouillement, le rire des fous et des hystériques, le rire de la colère et de la douleur, etc. Nous nous abstiendrons donc d'y pénétrer.

CHAPITRE VI

LE GOUT

Voici encore un terme qu'il n'est pas commode de définir. Non qu'il puisse y avoir le moindre doute sur le sens qu'il convient de lui donner : son application à la matière esthétique est le fait d'une métaphore si heureuse et si juste, que tous les auteurs se sont trouvés d'accord sur ce point. Quelles que soient les divergences qu'ils présentent au sujet de la véritable nature du beau, ils font unanimement du goût la *faculté d'apprécier* ce dernier. Mais, à supposer même qu'il n'y ait là que la simple affirmation d'une virtualité, de la possibilité d'un acte de choix toutes les fois que les conditions en sont réalisées, et qu'on n'attache aucune valeur absolue à l'idée de beauté, on va voir combien cette définition reste étroite et insuffisante.

I

Reportons-nous encore une fois à l'incessant travail de triage, de sélection, qui s'opère parmi nos perceptions distinctives. Les unes, excitant harmoniquement

l'ensemble de nos appareils psychiques, engendrent l'*optimum* d'excitation indispensable à l'apparition du plaisir; les autres sont suivies d'une excitation trop forte ou trop faible, se traduisant par une impression pénible ou bien pratiquement nulle dans le dernier cas. Nous appelons belles les premières et laides ou indifférentes les secondes. Ce mode particulier de notre activité cérébrale porte le nom de *goût* ; on appelle *jugement de goût* chaque opération mentale de ce genre.

Pas plus que le beau, le laid, ou l'idéal, le goût n'a donc de réalité objective ; ce sont là des étiquettes qui nous servent à désigner un seul acte cérébral envisagé à des points de vue divers : l'opération en elle-même, le sentiment éprouvé et l'idée générale qui en dérive. D'où la conséquence que le goût, comme l'idéal, a subi une évolution identique à celle du beau ; ou plutôt que l'évolution esthétique peut être considérée sous trois aspects distincts (et celle-ci, à son tour, n'est qu'une des faces du développement intégral de l'esprit humain, qu'on ne l'oublie pas). Cette identité fondamentale, tout le monde la sent et l'exprime pour ainsi dire d'instinct, par l'emploi courant des trois termes, beauté, goût, idéal, avec de simples différences de nuance ou de degré. Il n'est pas inutile d'insister sur tous ces points, car les divisions et les abstractions indispensables dans une étude de ce genre tendent sans cesse à ressusciter les entités de la métaphysique.

Le jugement de goût étant déterminé par une impression de plaisir ou de déplaisir, implique à toute évi-

dence la conscience de cette dernière — mais rien de plus. Il n'exige nullement, par exemple, que l'esprit se rende compte des motifs, c'est-à-dire des attractions ou des répulsions qui expliquent le plaisir ou le déplaisir éprouvé. Encore moins est-il nécessaire que l'appréciation d'une œuvre quelconque comporte « une conscience plus ou moins claire des difficultés à surmonter et des conditions à remplir », comme le demande Eug. Véron (*L'Esthétique*, p. 77).

Le goût n'a rien d'absolu; il varie avec les facteurs qui entrent dans l'équation esthétique de l'individu considéré. *Il n'est ni bon ni mauvais* : c'est là une distinction qui relève de la critique d'art; aux yeux du psychologue, tous les goûts sont également légitimes. Malheureusement, bien peu d'hommes, même des plus intelligents, ont le courage de détacher entièrement leurs regards des hauteurs où s'agite l'élite des contemporains, pour les reporter vers les phénomènes d'en bas, plus rudimentaires et par là plus compréhensibles. De là tant d'erreurs et de fausses conceptions. Prendre pour véritable et unique goût celui des esprits cultivés, c'est limiter arbitrairement cette notion en y introduisant beaucoup d'éléments qui n'y sont pas essentiels, comme l'ont fait Véron, dans la citation qui précède, et Courdaveaux, lorsqu'il le définit (p. 177) : « le tact de distinguer parmi nos émotions celles qui, par leur nature, doivent se communiquer le plus aisément à la généralité des lecteurs; le tact encore de deviner la mesure dans laquelle il faut les exprimer, pour que cette communication soit possible ». La con-

clusion rationnelle de cette manière de voir serait la négation du goût chez les hommes de race ou de culture inférieure : si le goût n'est autre que le bon goût, le mauvais goût n'a pas de sens, à moins qu'il ne soit l'absence complète de goût. On se demande par quel miracle d'illogisme les auteurs ont esquivé cette conséquence.

Il faut reconnaître, à leur décharge, que le langage usuel autorise toutes les confusions en appliquant à ce mot au moins trois sens différents : 1° un sens général, que nous adoptons ici ; 2° le sens restreint de *bon goût* ; 3° enfin une acception très spéciale, reconnaissable dans la définition de Courdaveaux, celle de *sentiment de la mesure*, décrite par le P. André sous le nom de *modus*, qui lui convient beaucoup mieux et offre le grand avantage de ne pas prêter à équivoque. Nous le répétons, ces deux dernières acceptions sont du domaine de la critique; nous n'avons pas à nous en occuper. Nous acceptons tous les goûts sans en discuter la valeur, du reste toute relative ; c'est le seul moyen d'arriver à une idée exacte et complète de la notion de goût. Constatons seulement qu'un jugement « aura d'autant plus... d'autorité, d'autant plus de probabilité d'être juste et *définitif*, que l'esprit dans lequel il se forme est plus avancé dans l'évolution humaine » (Pilo).

L'opération mentale que nous avons exposée plus haut, suppose un degré d'intelligence et de moralité qui n'existait pas au début de l'évolution esthétique. A ce moment, on s'en souvient, en négligeant quelques répulsions qui tiennent à la constitution même du corps humain, on peut admettre que toute distinction était

esthétique, puisque rien ne venait neutraliser ou changer en peine l'excitation qui en résultait. Le goût, comme le beau et l'idéal, devait donc avoir à cette époque une signification très différente de celle qu'il a pour nous. C'était déjà un *choix* (on ne conçoit pas qu'il puisse jamais être autre chose), mais un choix entraîné quasi-mécaniquement par le caractère *le plus remarquable*, matériellement parlant : c'est celui-là qui était jugé le plus beau.

Chez beaucoup de sauvages actuels, le goût ne va guère au delà, surtout en présence des choses qui ne leur sont pas familières. En effet, dans le cas d'objets familiers, l'excitation produite par ceux-ci peut se trouver modifiée — renforcée, annihilée ou intervertie — dans une mesure variable par l'influence de facteurs étrangers : idées, superstitions, croyances, sentiments sociaux ou moraux rudimentaires, etc. Semblable intervention ne se produisant généralement pas vis-à-vis d'objets nouveaux, la réaction, dégagée de tout élément adventice, reproduit exactement l'équation esthétique primitive.

Tel est donc, chez l'homme, le point de départ de l'évolution du goût, qui se perfectionne et s'affine ensuite, conjointement avec le beau et l'idéal, en passant par les phases qui nous sont connues.

II

Si haut que nous soyons remonté jusqu'à présent dans l'échelle humaine, le jugement de goût reste

conscient, c'est-à-dire accompagné de plaisir ou de peine. Ne peut-on pas remonter plus haut encore ? La disparition de la conscience ne modifierait aucunement le mécanisme psychique d'appréciatiòn; pourquoi ne pas admettre la possibilité d'un goût *inconscient*, purement réflexe, où le plaisir n'aurait plus la moindre part? La conscience n'est pas apparue brusquement, toute formée, à une époque déterminée de l'évolution animale ou humaine. Elle s'est développée peu à peu, émergeant de l'inconscient par une lente gradation de progrès imperceptibles. Une gradation identique, mais inverse, rattache donc le choix conscient de ses résultats au choix exclusivement réflexe; comment refuser à celui-ci le nom de goût que l'on accorde à celui-là ?

Assurément, pareille conception n'a plus rien de commun avec l'homme, puisque, si dégradé qu'on le suppose, un certain degré de conscience ne lui fait jamais défaut; ni même avec le beau, puisque celui-ci exige un plaisir, c'est-à-dire une conscience. Mais sont-ce là des motifs suffisants pour l'écarter *a priori*, si d'ailleurs le terme s'applique à des choses qui n'ont évidemment aucun rapport avec l'esthétique (goût du travail, goût des voyages, etc); s'il est vrai, d'autre part, que le choix des animaux, et surtout des femelles, se laisse guider bien souvent par des caractères distinctifs de l'espèce de ceux qui forcent l'admiration du sauvage? A moins d'introduire dans l'acception des mots des distinctions artificielles et arbitraires, nous sommes donc logiquement conduit à étendre la notion

du goût fort au delà du domaine de la science du beau et de la psychologie humaine; en d'autres termes, à concevoir la possibilité d'un goût *préconscient* ou *préesthétique*. Cette étude nous ramène ainsi à la question que nous avions réservée précédemment, à l'existence du sens esthétique chez les animaux. Nous possédons maintenant tous les éléments nécessaires pour l'aborder avec fruit.

Le sens du beau chez l'animal. — L'animal possède-t-il le sentiment du beau? Darwin est très affirmatif à cet égard. « Quand nous voyons, dit-il (p. 97), un oiseau mâle étaler orgueilleusement devant la femelle ses plumes gracieuses ou ses splendides couleurs..., il est impossible de ne pas admettre que les femelles admirent la beauté des mâles... Si les femelles étaient incapables d'apprécier les splendides couleurs, les ornements et la voix des mâles, toute la peine, tous les soins qu'ils prennent pour déployer leurs charmes devant elles seraient inutiles, ce qu'il est impossible d'admettre. » Il ne se croit même pas en droit de le refuser aux insectes. « Il n'est pas impossible que les Lépidoptères... possèdent des facultés mentales suffisantes pour admirer les belles couleurs » (p. 348). Quant aux oiseaux, l'illustre naturaliste est plein d'admiration pour leurs brillantes facultés esthétiques : ils lui paraissent être « de tous les animaux, l'homme excepté, ceux qui ont le sentiment esthétique le plus développé et ils ont pour le beau à peu près le même goût que nous » (p. 394). S'il les reconnaît fort inférieurs à l'homme civilisé, il s'en faut de peu qu'il ne les

place au-dessus du sauvage. « A en juger par les ornements hideux et la musique non moins atroce qu'admirent la plupart des sauvages, on pourrait conclure que leurs facultés esthétiques sont à un état de développement inférieur à celui qu'elles ont atteint chez quelques animaux, les oiseaux, par exemple » (p. 99).

Houzeau n'est pas moins catégorique. « Ce qui prouve qu'il s'agit d'un *art* véritable, écrit-il au sujet des pinsons, ce n'est pas seulement que le talent des oiseaux se développe quand on les force à l'exercer ; c'est aussi cette circonstance remarquable que l'oiseau se perfectionne de lui-même avec l'âge » (II, p. 88). Lui aussi compare volontiers les goûts des animaux à ceux des primitifs. « Lorsque les chimpanzés noirs (*Troglodytes niger*) se réunissent pour prendre leurs ébats, ils font une sorte de musique sauvage en frappant sur du bois creux et sonore » ; or, « il se trouve que le tambour est le premier instrument du sauvage. C'est fort souvent le seul que les peuples primitifs possèdent » (II, p. 92).

C'est encore l'opinion d'Espinas (p. 311 et suiv.), de Romanes (1) et même, chose curieuse, d'un des plus grands psychologues du siècle dernier, Th. Reid, qui écrivait en 1785, dans son *Essai sur le goût*, ces lignes si remarquables pour l'époque : « Il paraît que ce goût instinctif du beau varie d'une espèce à une autre comme le goût physique, et qu'il est approprié dans chacune à sa destination particulière. C'est proba-

(1) Voy. par exemple, II, p. 42.

blement lui qui détermine chaque animal à s'associer avec ceux de son espèce, à fixer sa demeure parmi certains objets plutôt que parmi d'autres, et à construire son habitation d'une certaine manière. C'est probablement aussi aux variétés de ce même goût dans les individus d'une même espèce, qu'il faut attribuer la préférence qu'ils montrent dans le choix d'une compagne, aussi bien que l'amour qu'ils témoignent, et les soins qu'ils donnent à leurs petits » (p. 285).

On voit que cette thèse a pour elle des autorités considérables. Ajoutons que les citations qui précèdent sont toutefois de nature à en donner une idée un peu exagérée. « En attribuant aux animaux inférieurs le sens du beau, dit Darwin, nous ne supposons certes pas que ce sens soit comparable à celui de l'homme civilisé, doué qu'il est d'idées multiples et complexes... (p. 231). « Autant que nous pouvons en juger, le sentiment pour le beau chez la majorité des animaux se limite aux attractions du sexe opposé » (p. 97). — Espinas en a formulé très nettement le principe et les limites dans les lignes suivantes : « Il en est du sentiment de la beauté dans l'animal comme des opérations de l'intelligence ; la réflexion analytique leur fait défaut, c'est-à-dire qu'ils sont composés d'un bien moins grand nombre d'éléments distincts et liés à un bien moins grand nombre d'autres sentiments et d'autres pensées ; mais il en est de même des sentiments et des idées du sauvage par rapport aux sentiments et aux idées de l'homme civilisé. Cette différence de clarté et de conscience dans l'extension n'empêche pas la simi-

litude fondamentale des actes ou états de cette conscience » (p. 312).

Si l'on en excepte les partisans de la théorie du jeu et ceux qui assimilent le beau à l'agréable, pour qui la question ne se pose pas, les esthéticiens n'ont pas paru se douter de l'importance du problème, ni même, pour la plupart, de son existence. Toujours le même dédain pour les manifestations inférieures de la beauté !

Seul, Ch. Lévêque lui a consacré quelques pages de sa *Science du beau* et une étude détaillée dans la *Revue des deux mondes* (1). Il va sans dire que sa solution est négative. Son argumentation est extrêmement intéressante... en ce qu'elle constitue un curieux exemple de la déviation du sens critique par l'esprit métaphysique. Il commence, en effet, par accepter bravement tous les faits accumulés par Darwin ; puis il s'empresse d'opposer à ses conclusions une « question préalable » radicalement insoluble : il est indispensable, selon lui, de savoir si « l'instinct et l'intelligence ne sont que deux formes extrêmes d'une seule et même énergie mentale... pour être autorisé à élever l'instinct à la hauteur du sentiment et du jugement esthétiques » (*Revue des deux mondes*, p. 55). C'est fort habile assurément et le grand naturaliste eût été très embarrassé de répondre. Mais il faut avouer que repousser une entière similitude de faits, en vertu d'une simple différence de mots dont personne n'est capable de définir le sens, est un procédé de discussion peu scientifique, pour ne

(1) *Le sens du beau chez les bêtes*, sept. 1873.

pas dire plus. Voit-on par exemple Davy, ébloui devant l'arc voltaïque qu'il vient de faire jaillir entre deux pointes de charbon, se demander si c'est bien là réellement de la lumière, sous prétexte qu'il n'est nullement prouvé que la lumière et l'électricité soient « deux formes d'une seule et même énergie »? Tous les autres arguments de Lévêque sont à l'avenant. L'auteur ne ferait aucune difficulté d'admettre le caractère esthétique des actes en question, *si ces actes étaient accomplis par des hommes*; mais, *puisqu'il s'agit d'animaux*, il faut trouver une explication qui soit « conforme à l'essence de l'instinct » !

Au reste, c'est la piteuse défaite derrière laquelle se réfugient tous ceux, métaphysiciens, théologiens ou autres, qui dénient encore l'intelligence à l'animal, quand le plus simple bon sens nous commande de conclure de phénomènes semblables à une cause semblable, à moins qu'il ne soit établi *par des faits* que l'analogie n'est qu'apparente ou résulte d'un phénomène de convergence. L'homme se croit depuis tant de siècles d'une nature différente de ce qui l'entoure, que la longue durée de cette naïve illusion de son orgueil semble vraiment, aux yeux de beaucoup, une preuve suffisante de sa valeur.

Laissons de côté toute oiseuse discussion de mots et, sans tracer entre l'animal et nous, entre l'intelligence et l'instinct, une démarcation que rien ne justifie, cherchons la solution du problème en nous basant exclusivement sur les faits observés.

Un point doit être considéré comme acquis : *l'exis-*

tence d'une faculté d'appréciation plus ou moins développée chez les plus élevés des vertébrés. La conclusion de Darwin semble, en effet, inattaquable : « Supposer que les femelles n'apprécient pas la beauté des mâles serait admettre que les belles décorations de ces derniers et l'étalage pompeux qu'ils en font sont inutiles, ce qui n'est pas croyable » (p. 546).

On doit ensuite reconnaître chez eux, et tout particulièrement chez les oiseaux, des *aptitudes remarquables se rapportant à nos arts*, à l'exception, bien entendu, de la poésie :

a) A la *musique* d'abord. — C'est là surtout qu'ils excellent, et nos espèces indigènes sont suffisamment bien partagées à cet égard pour qu'il soit superflu de citer d'autres modèles. Leurs facultés musicales sont susceptibles de perfectionnement, comme l'ont constaté Brehm pour les rossignols et Houzeau pour les pinsons (1). Leur chant n'est pas aussi *instinctif* qu'on s'est plu à le répéter ; il y a même gros à parier que le moineau « parle moineau » uniquement parce que ses parents ne lui ont pas enseigné d'autre langage. « Dans sa *Philosophie des nids d'oiseaux*, dit Groos, Wallace a rassemblé des observations qui tendent à établir que le chant des oiseaux ne dérive pas d'instincts hérités, mais de l'apprentissage individuel. » Tout le monde sait avec quelle facilité certains chanteurs adoptent les « airs » de leurs compagnons de volière ; mais, à défaut de son célèbre rival d'Amé-

(1) Voy. *supra*, p. 105 et 234.

rique, il suffit d'avoir entendu notre moqueur ou contrefaisant d'Europe (*Hypolais icterina*), pour se faire une idée du merveilleux talent d'improvisateur que peut recéler une cervelle d'oiseau. On ne sait vraiment ce qu'il faut admirer le plus, de l'étonnante souplesse d'assimilation du musicien ou de l'incomparable maëstria de l'exécutant : pinson, mésange, hirondelle, moineau, tous les chants du voisinage lui sont familiers ; il les redit avec un léger accent étranger peut-être, mais avec quel brio étourdissant ; sur les plus humbles motifs qu'il saisit au passage, il brode avec une verve intarissable des variations d'une virtuosité déconcertante. A l'écouter sans parti pris, il est impossible de ne pas reconnaître chez lui une improvisation *voulue*, bien éloignée de la formule rigide et immuable de l'instinct. Eh! certes, notre petite fauvette n'invente pas ses thèmes; mais les grands maîtres du contrepoint n'ont-ils pas construit des chefs-d'œuvre sur des « thèmes obligés »? Parler d'uniformité à propos du chant des oiseaux, c'est faire preuve à la fois d'ignorance et de beaucoup de présomption : il est bien établi aujourd'hui que le chant de certains oiseaux, des pinsons et des rossignols (1) par exemple, varie de canton à canton ; quant aux différences individuelles, de quel droit affirmerions-nous leur inexistence, parce que, en général, elles nous échappent? Nous sommes tout aussi incapables, ordinairement, de distinguer à la vue deux individus de la même espèce, et cependant

(1) Le fait, moins connu pour ces derniers, est attesté par Brehm, cité par Espinas, p. 317.

nous savons, à n'en pas douter, que les oiseaux se reconnaissent parfaitement entre eux : il suffit, pour s'en convaincre, d'observer leur manège et surtout celui des petits, lorsque les parents apportent la becquée à ces derniers. Le choix opéré par la femelle entre les mâles est d'ailleurs une preuve *péremptoire* de l'existence de différences individuelles dans le chant de ceux-ci.

b) A la *danse*. — C'est un art très répandu dans le monde animal. Darwin en décrit de nombreux exemples, déjà mentionnés plus haut, à propos de la sélection sexuelle. Bornons-nous à celui-ci, qui est caractéristique; il s'agit des *Rupicola*, oiseaux d'Amérique. « Sir Rich. Schomburgk... a pu observer une de leurs réunions où se trouvaient dix mâles et deux femelles. L'espace qu'ils occupaient avait quatre à cinq pieds de diamètre; ils avaient arraché l'herbe avec soin, uni et égalisé le terrain comme auraient pu le faire des mains humaines. Un mâle était en train de cabrioler évidemment à la grande satisfaction des autres. Tantôt il étendait les ailes, relevait la tête ou étalait sa queue en éventail, tantôt il se pavanait en sautillant jusqu'à ce qu'il tombât épuisé de fatigue ; il jetait alors un certain cri et était immédiatement remplacé par un autre. Trois d'entre eux entrèrent successivement en scène, et se retirèrent ensuite pour se reposer » (p. 432-433).

c) Au sens du *dessin*, de la *forme* et de la *couleur*. — Addison (1) disait déjà au siècle dernier : « Ce qui

(1) Cité par Reid, p. 285-286.

distingue une espèce de l'espèce voisine est si peu de chose, qu'il faut absolument que le mâle ne soit déterminé dans le choix de sa compagne que par la finesse ou la nuance d'une plume, et qu'il demeure tout à fait insensible à des charmes presque absolument semblables à nos yeux ». « La femelle, dit de son côté Darwin, paraît apprécier un changement, si minime qu'il soit, dans la structure ou la coloration des plumes du mâle » (p. 422). Au point de vue de la forme et de la couleur, la palme semble revenir aux oiseaux-mouches dont « presque toutes les parties du plumage ont été l'objet de modifications, parfois poussées à un point extrême ». L'exemple le plus remarquable, en ce qui concerne l'appréciation du dessin — et qui semblerait même impliquer le *sens du relief* — est celui du faisan *Argus* (*supra*, p. 104). Rappelons que chez les insectes le sens de la couleur et de la forme est aussi développé que chez les oiseaux.

d) A l'*architecture*. — On connaît l'habileté de constructeur de beaucoup d'oiseaux indigènes. Et il n'y a plus de doute que l'instinct ne soit, ici comme ailleurs, un mot vide de sens : les preuves abondent de la variété que les oiseaux apportent dans l'édification de leurs nids. Mais que sont les plus élégants nids d'Europe auprès des merveilles que les explorateurs nous content de deux oiseaux océaniens (1)?

Les Chlamydères d'Australie élèvent des « berceaux » d'une étendue considérable (celui d'une espèce mesure

(1) Voy. Romanes, *L'intelligence des animaux*, II, p. 42-44. — Darwin, p. 418 et 453. — Oustalet, *L'architecture des oiseaux*, etc.

quatre pieds de long et quarante-cinq centimètres de hauteur), servant uniquement de « salles de récréation », de lieux de rendez-vous pour les « parades d'amour ». Voici la description qu'en reproduit Romanes d'après le voyageur Gould. « Ils s'élèvent au centre d'une plate-forme... à surface quelque peu convexe. Plate-forme et berceau consistent en petits bouts de branches solidement entrelacés; mais, pour le berceau, les oiseaux choisissent les plus minces et les plus flexibles et les recourbent en dedans vers le haut, jusqu'à ce qu'elles arrivent à se toucher, en ayant soin de tourner toutes les fourches en dehors de manière à ce que l'intérieur ne présente aucun obstacle à la circulation. Ce qui rend ces édifices encore plus intéressants, c'est la manière dont leurs architectes les décorent d'objets aux vives couleurs, plumes bleues de la queue de perroquets..., os blanchis, coquilles, etc.; les plumes sont en partie insérées dans les interstices des parois, le reste est mélangé avec les ossements et les coquilles qui tapissent l'entrée. Les indigènes connaissent si bien la prédilection de ces oiseaux pour toute chose attrayante, que lorsqu'ils perdent quelque menu objet dans les bois, ils fouillent toujours leurs allées. J'ai moi-même trouvé, à l'entrée d'un berceau, un petit tomahawk en pierre, d'un pouce et demi de long, avec des bandelettes de coton bleu, que les oiseaux avaient très probablement ramassé à l'endroit où les indigènes avaient campé. »

L'oiseau jardinier (*Amblyornis*) de Nouvelle-Guinée est plus artiste encore. « C'est un oiseau de la grosseur

d'une tourterelle, qui construit son berceau en forme de hutte conique autour d'un tronc d'arbre comme centre... Devant la cabane, il y a une prairie de mousse nettoyée avec soin, de manière à ce que ni herbes ni pierres n'en gâtent l'apparence. Sur cette pelouse, des fleurs et des fruits aux couleurs attrayantes forment un jardin d'une grande élégance. Ces ornements sont surtout accumulés autour de l'entrée du nid : ils semblent constituer l'offrande journalière du mari à son épouse. Il y a là des objets de toutes sortes, mais toujours de couleurs vives. Je remarquai entre autres des fruits de *Garcinia*, semblables à une petite pomme; des fruits de *Gardenia* d'un jaune foncé à l'intérieur; de petits fruits roses provenant probablement de quelque Scitaminée et des fleurs d'une espèce nouvelle de *Vaccinium* de toute beauté; enfin des champignons et des insectes pommelés. Aussitôt fanés, ces objets disparaissent derrière la hutte » (Romanes, *loc. cit.*).

Voilà quelques faits : ils sont légion; nous nous sommes efforcé de choisir les plus caractéristiques. Comparez maintenant à toutes ces choses exquises, trilles perlés du rossignol, gemmes étincelantes de l'oiseau-mouche, berceaux fleuris du jardinier, comparez les grossières manifestations de l'*art* du primitif : cacophonie assourdissante des musiciens nègres, tatouages hideux, fétiches grimaçants, tanières misérables qui défendent à peine la brute humaine contre les inclémences des saisons... Si nous accordons le *goût* au sauvage, comment le refuser à l'oiseau? Et si

nous l'accordons à l'oiseau, pourquoi le refuser à l'insecte, ou à tout autre animal qui témoigne de quelque sens de la musique ou des couleurs?

D'autre part, personne ne contestera qu'il n'y ait des différences notables entre les manifestations *esthétiformes* de l'animal et celles de l'homme, si arriéré qu'on l'imagine. Passons-les en revue, en essayant de nous rendre compte de l'importance de chacune d'elles.

1° Elles ne se produisent que pendant une période relativement courte de la vie de l'animal, à l'époque du rut. Cela est vrai pour les chants, les danses, les constructions et voire fréquemment pour les particularités de couleur et de plumage. Ne nous exagérons pas toutefois la portée de cette limitation. Dans l'espèce humaine, en effet, il n'existe plus de périodes déterminées pour les amours, et nous avons indiqué déjà l'importance de cette suppression en ce qui concerne le développement esthétique; nous avons dit aussi que ce phénomène n'était pas spécial à l'homme. D'un autre côté, il n'est pas rare de voir les actes en question se répéter chez les animaux en dehors de la saison des amours : le fait est notoire pour le chant; beaucoup d'oiseaux gardent en tout temps le goût des objets brillants ou l'habitude de « se pavaner » en étalant leurs charmes; le tisserin, élevé en cage, continue à entrelacer des brins d'herbe à ses barreaux, etc. « Rien n'est plus commun, dit Darwin (p. 406), que de voir les animaux prendre plaisir à pratiquer les instincts dont, à d'autres moments, ils se servent dans un but utile. » Sur ce premier point donc, pas de démarcation absolue.

2° « Autant que nous pouvons en juger, le sentiment pour le beau, chez la majorité des animaux, se limite aux attractions du sexe opposé » (Darwin). C'est là une différence bien plus caractéristique que la première; cependant, elle non plus n'est pas absolue. Car, d'une part, le goût du beau chez le sauvage, surtout chez la femme, ne dépasse guère l'horizon de la sélection sexuelle sous ses deux formes : désir de plaire et d'exciter l'envie de ses rivaux. D'autre part, il n'est pas sans exemple que le goût de l'animal s'adresse à des beautés étrangères à son espèce (1). Nous empruntons à Darwin l'exemple suivant qui est typique : une cane sauvage, élevée en captivité, et ayant déjà reproduit pendant deux saisons avec un mâle de son espèce, le quitta subitement aussitôt qu'une sarcelle mâle eût été introduite sur l'étang; elle vint nager autour de celle-ci, qui d'abord était visiblement alarmée; au printemps suivant, ils s'accouplèrent et produisirent des hybrides. Ce qui n'est qu'une exception chez l'animal, est devenu peu à peu normal chez l'homme. Du reste, connaissant l'admiration de tous les sauvages pour certaines déformations hideuses particulières à leur tribu — car il ne s'agit plus ici d'*espèce*, ni même de race — sommes-nous bien en droit de taxer d'infériorité le goût spécifique des animaux ? Le civilisé lui-même n'est-il pas profondément convaincu de l'incontestable supériorité de son type national ou ethnique?

(1) Voy. sur ce point : Darwin, p. 453-455. — Ch. Lévêque, *Le sens du beau chez les bêtes* (*Rev. des deux mondes*, p. 48-49).

3° Le plus bestial des sauvages possède une conscience, si rudimentaire qu'on la suppose. En est-il de même chez l'animal? Il est grandement permis d'en douter, à l'exception des vertébrés supérieurs (et de quelques insectes?). Darwin n'ose même pas affirmer que le choix de la femelle soit réfléchi chez les oiseaux. « Il n'est pas probable, dit-il, qu'elle délibère d'une façon consciente ; mais le mâle le plus beau, celui qui a la voix la plus mélodieuse, ou le plus empressé, réussit le mieux à l'exciter et à la captiver » (p. 462). Or, sans conscience, pas de plaisir, ni esthétique, ni autre. Quelque délicat, quelque perfectionné qu'on imagine le goût d'un être dépourvu de conscience, il est impossible de lui donner pour objet le beau. Est-ce là donc enfin une distinction capitale, *irréductible*, entre l'animal et l'homme? Non, pas plus que les deux autres : *natura non facit saltum*; la distance entre l'inconscient et les plus hauts sommets de la conscience s'est comblée peu à peu, par d'insensibles transitions.

Ainsi, pas de séparation absolue, de barrière infranchissable entre l'animal et l'homme, en esthétique comme ailleurs. Au bas de l'échelle, le choix aveugle, purement *réflexe*, déterminé par le caractère le plus saillant, le signe le plus distinctif, qui force et retient l'attention — du reste aussi subtil, aussi « recherché » qu'on le voudra, dénotant parfois une puissance de perception poussée à un degré véritablement extraordinaire. Au faîte, le choix réfléchi, produit *conscient* de l'action réciproque des innombrables éléments psychiques qui constituent la per-

sonnalité humaine. Entre les deux, une série indéfinie de gradations imperceptibles. Mais toujours et partout un acte identique avec ses deux moments essentiels et invariables : une excitation (perception de caractères distinctifs); une réaction synergique ou répulsive des appareils cérébraux excités.

Cet acte, c'est le jugement de goût. Sous sa forme la plus haute, chez l'homme civilisé, il se produit en tout temps, embrasse la nature toute entière et devient, lorsqu'il porte sur les qualités de l'ouïe et de la vue, sens intellectuels et sociaux par excellence, la source d'un plaisir particulier auquel nous donnons le nom d'esthétique ; sa fin est la *beauté*.

Sous sa forme inférieure, il est temporaire, strictement spécifique et, faute de conscience, ne provoque aucun sentiment de plaisir; sa fin est la *distinction*, la *sélection*. Il n'est pas encore esthétique; mais il le deviendra, en se perfectionnant au cours de l'évolution; de là, le nom de *goût préesthétique* que nous lui avons donné plus haut. Tel est sans doute le goût des insectes et de la plupart des vertébrés. Son infériorité ne fait pas obstacle à ce qu'il atteigne un développement souvent remarquable et voire, à ce qu'il semble, une variété bien plus grande que le premier. Les insectes possèdent peut-être des sens particuliers, qui ouvrent à leur goût des horizons hermétiquement fermés pour nous; mais, à coup sûr, le domaine des perceptions olfactives et tactiles est pour eux infiniment plus étendu que pour nous. Au reste, il en est absolument de même au point de vue morphologique :

la série des formes est incomparablement plus riche dans les groupes inférieurs.

Le perfectionnement de ce goût primordial s'effectuera par la réduction constante des causes de limitation, mais surtout par l'apparition et le développement de la conscience, qui seule aura le pouvoir de les faire entièrement disparaître. Il se fait non seulement en ligne droite, dans la série qui se termine à l'homme, mais aussi latéralement, dans une direction au moins, celle qui aboutit aux oiseaux. Malheureusement, les données de la psychologie comparée sur le degré de conscience des oiseaux et des mammifères supérieurs, sont tout à fait insuffisantes pour nous permettre de porter un jugement sur la valeur esthétique du goût. On a vu que Darwin, si affirmatif à l'égard des facultés esthétiques des oiseaux, hésite à considérer leur choix comme conscient; il y a évidemment contradiction dans les termes : sans conscience, il ne peut être question de plaisir, esthétique ou autre. Tout porte à croire cependant que les plus élevés des vertébrés possèdent une certaine dose de conscience. Leur choix serait donc accompagné de plaisir, et leur goût différerait de celui de l'homme uniquement par le manque de *permanence* et d'*universalité*. Dans ces conditions, le rôle des réflexes est-il suffisamment effacé, l'association entre la distinction perçue et le plaisir suffisamment directe et intime (1) pour que ce dernier mérite réellement le nom d'esthétique? C'est ce que l'état actuel

(1) Voy. ci-dessus, chap. II, litt. I.

de nos connaissances ne permet pas de décider. A notre avis, la réponse doit être plutôt négative, car le rôle prépondérant des réflexes nous paraît résulter, à toute évidence, des deux causes de limitation qui caractérisent le goût des animaux.

En résumé, il n'existe aucune différence de nature entre le goût de l'animal et celui de l'homme. Chez tous deux, le goût répond, en principe, à un besoin de distinction lié étroitement à la fonction la plus essentielle de l'organisme, la reproduction de l'espèce. Mais chez l'homme seul, il s'est élevé à un degré de *permanence*, d'*universalité* et de *conscience*, tel qu'il puisse donner naissance à un sentiment spécial en apparence, le sentiment du beau.

CHAPITRE VII

LES NUANCES OU VARIÉTÉS DU BEAU

Beaucoup d'espèces animales, végétales ou minérales présentent des *variations*, c'est-à-dire, en quelque sorte, des oscillations d'amplitude très variable autour d'un type moyen, fictif, idéal, pure abstraction qui n'existe que dans la diagnose du classificateur.

Il en est de même des *espèces psychologiques* ; mais leur variabilité est incomparablement plus grande. Cela tient d'abord à ce que, de l'arbre phylogénétique naturel, nous ne voyons que le sommet actuel des ramifications dernières. Nous ignorons donc bien souvent les relations exactes entre les plus proches voisins, et cette ignorance nous fait élever au rang d'espèce de simples formes locales ou transitoires. En psychologie, au contraire, les manifestations supérieures de l'activité mentale se *superposent* simplement aux inférieures, qui persistent plus ou moins reconnaissables. Supposez que les ancêtres de nos plantes et de nos animaux aient continué de vivre à la surface du globe; il serait certainement impossible de déterminer où finit telle espèce, ou commence telle autre.

Telle est précisément la situation du psychologue. — Cela tient encore à ce que les différentes branches de notre activité mentale s'influencent et se pénètrent incessamment, parce qu'elles ne sont au fond que des aspects différents d'un même processus psychique : les *croisements*, exceptionnels entre les espèces naturelles, sont donc la règle entre espèces psychologiques, ce qui augmente singulièrement la difficulté de les distinguer.

Dans l'infinie variété de nos états affectifs agréables, les émotions qui dérivent du besoin de distinction, forment un groupe assez homogène et assez nettement tranché pour mériter une dénomination spéciale, pour constituer, en d'autres termes, une espèce psychologique particulière, le beau. Mais ses variétés sont innombrables; il fallait s'y attendre dans un sentiment qui naît de distinctions de plus en plus subtiles. Elles sont loin d'ailleurs d'avoir toutes la même importance. Les unes ont été reconnues par les esprits cultivés de tous les temps; elles portent dans toutes les langues européennes des noms dont la compréhension est, à peu de chose près, identique. Elles répondent aux « races » ou « sous-espèces » des botanistes et des zoologistes, et constituent des subdivisions qui intéressent l'ensemble de nos états esthétiques, ceux-ci rentrant nécessairement dans l'un ou l'autre de ces sous-groupes. Ce sont le *gracieux*, le *joli*, le *sublime* et le *beau* proprement dit, en tant qu'opposé aux précédents.

Les autres, au contraire, simples variations locales ou

accidentelles, ne sont applicables qu'à tel ou tel genre déterminé de beauté ou se réduisent à moins encore, à d'imprécises nuances, souvent « fugaces », fruits du caprice de la mode ou du tempérament d'une époque ou d'un peuple. Leur signification, qui varie d'une langue à l'autre, est sans importance aux yeux de l'esthéticien ; seul le critique peut avoir intérêt à en fixer — pour combien d'années ? — les limites mouvantes et toujours arbitraires. Citons l'*élégance*, le *charme*, l'*éclat*, la *noblesse*, la *majesté*, la *finesse*, l'*esprit*, etc. Ce sont là plutôt des qualités intellectuelles que de véritables modalités du plaisir esthétique. Il en est tout autrement des premières : l'impression du sublime est certainement différente des trois autres ; beaucoup d'auteurs les ont même séparées spécifiquement, rattachant le sublime à un principe particulier ; la jouissance que nous procure un objet joli est moins élevée que celle du beau ; enfin la grâce éveille en nous une émotion moins puissante, mais plus intime et plus pénétrante.

Nous nous occuperons exclusivement de ces dernières. Encore ne sera-t-il pas nécessaire d'insister aussi longuement sur le gracieux et le joli, que tout le monde s'accorde à ne pas séparer de la beauté. Seul, Chaignet est d'un autre avis. Pour lui, il n'y a pas lieu de s'inquiéter de ces deux prétendues nuances : « La critique, la rhétorique, la poétique ne s'en occupent pas. Qui a entendu parler d'un style joli, gracieux, charmant ? Ce ne sont pas là des nuances, ce sont des négations... Le mot joli, appliqué à une œuvre d'art, en

est une condamnation sévère et non pas un éloge même médiocre... Là où est le joli, le beau est absent » (p. 233). Même au point de vue de l'art, c'est là bien certainement une exagération, surtout en ce qui concerne la grâce; or, ce point de vue est beaucoup trop exclusif; l'émotion esthétique ne provient pas que de l'art.

§ I

LE GRACIEUX ET LE JOLI

I

La grâce est la beauté de tout mouvement qui se distingue par l'aisance (physique et morale) *et le naturel.* L'accord des auteurs est remarquable à cet égard. Ceux-là mêmes, comme le P. André et Winckelmann, qui semblent pencher vers l'acception plus étendue d'*agréments en général* (sens que nous attachons communément au pluriel *les grâces*), ne manquent pas d'insister tout particulièrement sur les mouvements et les attitudes comme étant ce qui suggère le mieux l'idée de la grâce. Les autres, psychologues, physiologistes, physiciens, artistes : Burke, Reid, Spencer, Guyau, Dumont, Souriau, Schiller, Sully-Prudhomme, Véron, sont unanimes à ne pas séparer la grâce du mouvement (1).

L'aisance suppose l'absence d'effort ou, tout au moins,

(1) Pilo seul fait du gracieux, on ne sait trop pourquoi, le *beau du petit* (p. 12-13).

l'effort réduit au strict minimum. Cette aisance doit-elle être réelle ou seulement apparente? Spencer tient pour la réalité : pour lui, le mouvement gracieux est celui qui atteint le but avec la moindre dépense de force. Souriau, dans son livre sur l'*Esthétique du mouvement*, oppose à cette thèse de très sérieux arguments. « Quand on soulève un fardeau considérable, les traits du visage ont une tendance à se contracter par sympathie musculaire, et, quand l'effort est tout à fait intense, la figure prend l'expression de la douleur; mais si l'on veut exécuter gracieusement ce tour de force, il faudra réprimer ces grimaces, s'efforcer de prendre le plus aimable sourire, ce qui coûte beaucoup en pareille circonstance : la grâce sera donc obtenue *par un supplément d'effort* », etc. (p. 168). Ce sont, à son avis, les apparences qui déterminent nos impressions esthétiques. La grâce doit être « recherchée intentionnellement. Faite d'apparences, elle suppose le souci de l'apparence, et des préoccupations vraiment artistiques » (p. 190). Cela n'empêche pas que le *naturel* ne reste la condition de la grâce, car elle n'est acquise qu'au moment où les mouvements sont devenus « assez habituels pour se produire par simple action réflexe »; jusque-là, en effet, il y aura effort et contrainte visibles. Mais, même alors, « dans ces mouvements qui nous sont devenus naturels à force d'habitude, il reste quelque chose à faire à la volonté... La grâce acquise n'est pas de la grâce machinale. Il faut toujours que la volonté intervienne pour tenir le corps éveillé, attentif, prêt à obéir au moindre commande-

ment. Il faut qu'elle maintienne l'harmonie entre ces diverses forces qui deviendraient bientôt discordantes si on les abandonnait à elles-mêmes... », etc. (p. 195).

Si l'on réfléchit que, selon Spencer, le plaisir de la grâce dérive de la *sympathie*, c'est-à-dire que la vue d'un mouvement violent ou gauche est la source d'une impression désagréable, parce que nous sentons qu'exécuté par nous, il nous causerait pareille impression, on conviendra que l'apparence doit avoir bien plus d'importance, en cette matière, que la réalité. Tout dépend d'ailleurs, comme le fait clairement entrevoir Souriau, de notre connaissance plus ou moins parfaite des conditions mécaniques du mouvement. L'étude de ces conditions fera sans doute disparaître l'antinomie qui peut exister entre ce que nous croyons voir et ce qui est effectivement.

Dans les choses immobiles, la grâce résulte de toute association qui fait naître l'idée de mouvements faciles : dans les formes vivantes, celles qui paraissent aptes à accomplir de pareils mouvements ; dans les attitudes, celles qu'on peut garder sans fatigue, ou qui suggèrent l'image d'un geste gracieux antérieur ou subséquent, etc. Par une métaphore très naturelle, les objets inanimés eux-mêmes peuvent paraître gracieux, si leur port éveille en nous des images analogues.

Si la grâce est la beauté du mouvement, il est naturel d'en conclure que le sentiment qu'elle nous inspire est lié essentiellement aux *sensations musculaires* qui accompagnent la perception ou la suggestion de ce mouvement : de là, sans doute, le caractère plus

intime, plus pénétrant, du plaisir que la grâce excite en nous. En étudiant la valeur esthétique de nos divers sens, nous avons cru devoir limiter aux impressions visuelles et auditives le domaine du beau (1). Nous sommes maintenant à même de corriger ce que cette exclusion des sensations musculaires pouvait avoir d'excessif. Si le sens musculaire est incapable d'éveiller directement et par lui seul le sentiment du beau, son rôle n'en est pas moins considérable dans la genèse de celui-ci, puisque, indépendamment de l'appréciation du rythme, qui lui appartient en propre, sa combinaison avec les perceptions visuelles nous révèle l'une des sources les plus pures de la beauté : celle de la grâce.

Cette conception de la grâce est moderne ; l'antiquité gréco-latine ne l'a pas connue. L'idée un peu solennelle qu'elle s'était faite de la beauté, avait fait rejeter de celle-ci les charmes ou agréments extérieurs, auxquels on réservait le nom de *grâces* ; en s'ajoutant à la beauté, ils la rendaient plus aimable. (Comparez : *Charites*, de *chara*, joie ; *gratia*, de *gratum.*) Au siècle dernier, l'esthétique hésitait encore entre cette acception et la nôtre (2). Mais déjà, sous l'influence des idées chrétiennes, les éléments expressifs de sentiments moraux (mouvements, port, attitudes) avaient acquis une prépondérance que l'idéal antique ne leur accordait pas. La réaction contre le classicisme et la remise en

(1) *Introduction*, § 2.

(2) Voy., par exemple, le P. André (p. 298 et suiv.) et la citation ci-dessous, litt. II, *in fine*. — Cf. Winckelmann, *De la grâce dans les ouvrages de l'art*.

honneur de l'art médiéval, ont achevé de « spécialiser » le sens du mot.

II

De tous les termes que nous avons rencontrés jusqu'ici et que nous rencontrerons encore, le *joli* est peut-être celui dont il est le plus malaisé de déterminer la vraie valeur.

Léon Dumont, dans sa *Théorie scientifique de la sensibilité*, y voit « un terme très général servant à désigner tout ce qui plaît aux sens et à l'imagination, le sublime excepté... Tout ce qui est beau est joli, mais il y a mille manières d'être joli sans être beau » (p. 181-182). A l'appui de cette manière de voir, il invoque l'exemple de nos pères, qui appliquaient ce mot aux saveurs et aux parfums agréables ; ainsi J.-J. Rousseau écrit : Je m'avisai de convoiter certain petit vin blanc d'Arbois, très joli (1). Aujourd'hui encore, on ne peut nier que le langage usuel (en français du moins) semble lui donner raison : cette épithète n'est-elle pas, sur les lèvres du plus grand nombre, un mot aussi commode que vague pour désigner tout ce qui plaît, un synonyme du beau — moins pédant — et qui, dans la pensée de plusieurs, lui est peut-être supérieur ?

Les quelques autres psychologues qui se sont occupés de la question, semblent d'accord pour en faire une simple nuance de la beauté ; mais l'accord

(1) *Confessions*, p. I, liv. VI. — Cf. Mme de Sévigné : Pourquoi dites-vous du mal de mon café avec du lait ?... C'est la plus jolie chose du monde (Littré).

cesse lorsqu'il s'agit de préciser le point qui les sépare. Pour Lévêque et Sully-Prudhomme, ce qui caractérise le joli, c'est le manque de grandeur et de puissance. Sully-Prudhomme le définit : « une grâce dont l'expression exclut les idées de grandeur et de puissance » (p. 243). Substituons le mot beauté au mot grâce, qui ne peut convenir, vu la signification qui lui est unanimement reconnue, nous obtenons une définition absolument identique à celle de Ch. Lévêque : « Le joli ou le charmant, c'est... le beau..., moins la grandeur, moins l'ampleur. Il ne possède le caractère de puissance qu'au degré moyen » (p. 181). Que cette définition soit partiellement exacte, personne ne le contestera : l'absence de ces qualités est la marque presque inséparable du joli. Mais la différence essentielle avec le beau ne peut résider là, sinon les petits objets seuls seraient jolis ; ils ne pourraient même être que cela ; ils ne mériteraient jamais d'être appelés beaux. Or, nous savons qu'il n'en est rien : leur petitesse n'empêche pas certaines choses d'être belles, et il y a de jolies choses qui ont la grandeur normale de leur espèce.

Kant nous paraît avoir indiqué le véritable criterium qui sépare les deux concepts, lorsqu'il fait consister le joli dans un ensemble d'agréments qui excluent le point de vue moral (1). C'est bien là, pensons-nous, la cause de l'infériorité du joli sur le beau : il n'intéresse

(1) *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, 1764, (ouv cité, II, p. 286). Dans ce passage, Kant a en vue spécialement la beauté féminine.

pas toutes les forces de notre être pensant et sentant. L'objet vraiment *beau*, excitant synergiquement nos facultés les plus hautes, provoque un accroissement si considérable de nos énergies ; une émotion si intense nous envahit et nous possède, que le *plaisir du sens*, si même il existe, n'est plus rien en comparaison ; aussi peut-il être mélangé d'impressions (légèrement) désagréables. Rien de semblable en présence du *joli*. L'excitation, beaucoup trop faible, ne peut atteindre les sphères supérieures de l'idée et du sentiment ; l'augmentation de nos énergies ne va pas au delà d'une certaine limite, et l'émotion reste comparable aux jouissances purement sensorielles, qui sont encore nettement perçues. Le joli éveillera peut-être quelque sentiment tendre ou bienveillant ; mais il n'a ni la vertu sympathique et communicative, ni la puissance dominatrice du beau. Il semble même que l'excitation superficielle qu'il nous procure favorise le jeu libre et facile de notre activité psychique. En musique, en littérature, comme dans les arts décoratifs, le joli ne dispose-t-il à la gaieté, à l'abandon d'une aimable causerie, voire au laisser-aller d'une rêverie nonchalante, tandis que l'émotion du beau, plus complète et plus profonde, accapare toutes les forces vives de notre esprit ? Et ne serait-ce pas là le secret de la prédilection des âmes futiles pour le joli, qui les distrait sans les absorber ? Ainsi se justifierait cette assertion, si étrange sous la plume de Lévêque, que le joli attire plus que le beau, tout en imposant moins de respect.

Ces caractères rapprochent incontestablement le joli

de l'agréable. Mais de là à la définition de Dumont qui les confond, il y a de la marge. Étendre la compréhension du joli jusqu'à lui faire embrasser tout ce qui plaît aux sens, en admettant même qu'il s'agisse uniquement de la vue et de l'ouïe (puisque pour les autres la thèse ne serait plus soutenable aujourd'hui), revient à l'assimiler totalement à l'agréable, et dès lors pourquoi deux étiquettes pour un groupe de phénomènes semblables? « L'homme ne crée pas de mots inutiles...; les mots répondent à des distinctions toujours vraies par quelque différence entre les choses différemment nommées. Mais il s'en faut bien que les mots soient toujours employés par le commun des hommes avec le discernement spontané et très fin qui, à l'origine, en a reconnu l'utilité et précisé la signification. Quand donc on cherche la définition d'un mot, il convient de se mettre en garde contre certaines extensions données à l'usage de ce mot » (1). L'emploi abusif que le langage courant fait de l'adjectif joli ne prouve rien, sinon la paresse d'esprit ou le manque de sens critique chez ceux qui l'appliquent à tort et à travers, pour se dispenser de trouver une caractéristique plus précise de leurs sentiments. Un instant de réflexion suffit à montrer qu'il y a entre le joli et l'agréable une différence profonde : celle-là même que nous avons signalée entre le beau et l'agréable (2). Dira-t-on, par exemple, qu'une couleur agréable est toujours une jolie couleur? Évidemment non : la première épithète exprime l'impres-

(1) Sully-Prudhomme, p. 248.
(2) *Introduction*, § 2.

sion matérielle de plaisir que cette couleur produit sur notre œil; cela dépend de son état physiologique; c'est notre état mental qui nous fait prononcer si la nuance est ou non jolie.

Le joli nous représente donc un degré inférieur du beau, intermédiaire en quelque sorte entre celui-ci et l'agréable, se reliant à tous deux par une série de gradations croissantes ou décroissantes qui rendent impossible tout essai de définition précise. Il se reconnaît, en moyenne, au caractère *plus superficiel et encore à demi-physique* de la jouissance, parce que l'objet qui la provoque manque des qualités nécessaires pour éveiller en nous un sentiment plus puissant ou plus haut. Dans l'agréable, la jouissance est exclusivement sensorielle ; dans le joli, le plaisir du sens et celui du cœur s'équilibrent plus ou moins; dans le beau, enfin, le premier devient négligeable comparativement au second.

Cette acception n'est pas primitive; le mot joli a été employé au début, conformément à son étymologie, pour désigner la vivacité, l'esprit, la gaieté; plus tard, l'agréable; puis encore, ce qui est digne d'être apprécié ou remarqué (Littré). Il s'est trouvé ainsi à point nommé pour recueillir tous les agréments que la grâce avait définitivement repoussés comme indignes d'elle. Il est impossible, en effet, de parcourir le chapitre que le P. André à consacré aux *grâces* dans son *Essai sur le beau*, sans être frappé de ce fait que la plupart des qualités qu'il y énumère sont, pour nous, de simples éléments du joli. Voici, par exemple, ce qu'il dit des

grâces du corps. Examinant l'univers en philosophe, je ne conçois que des beautés intelligibles ; mais que j'ouvre les yeux : « aussitôt j'aperçois mille beautés d'un autre genre, des beautés sensibles dont le Créateur a orné les premières pour nous donner un spectacle non seulement admirable, mais *agréable*, *brillant*, *doux*, *riant*, plein d'aménité », etc. (p. 301-302).

Les nuances actuelles de la grâce et du joli sont donc les démembrements de la conception antique (païenne) de la première. L'évolution de celle-ci peut être considérée comme terminée. Celle du joli, qui en est la conséquence, ne peut naturellement être aussi avancée ; de là, les divergences que l'on constate encore au sujet de sa signification et l'unanimité des auteurs en ce qui concerne la grâce.

§ II

LE SUBLIME

I

Le sentiment du sublime est-il spécifiquement distinct du sentiment du beau ou simplement le plus haut degré de celui-ci ; en d'autres termes, l'origine des deux émotions est-elle différente ou commune ? Les psychologues sont très divisés à ce sujet.

Ce désaccord est la première et la meilleure preuve à invoquer contre toute tentative de séparer les deux concepts : pareille divergence serait-elle concevable s'il existait réellement entre eux des caractères distinc-

tifs suffisamment tranchés, précis et constants, condition indispensable pour les isoler en deux espèces particulières? Le fait suivant, rapporté par Chaignet, n'est pas moins significatif : Jouffroy déclarait sublime le *Laocoon*, et beau l'*Apollon du Belvédère*; Lessing, au contraire, trouve le premier beau et Winckelmann dit le second sublime (1). S'il y avait là autre chose que des nuances, comment de bons juges se seraient-ils mépris à ce point? On rencontrerait certainement, chez les critiques, plus d'un cas de ce genre. Dans les sciences naturelles, semblable incertitude sur la définition et les limites réciproques de deux espèces aussi voisines, aboutirait inévitablement à leur réunion sous un seul type spécifique. Il doit en être de même en psychologie, si l'on veut en faire une science exacte.

Étant admis que tout caractère distinctif est pour nous une source de plaisir esthétique, dans la mesure où il s'harmonise avec l'ensemble de notre régime mental, il est évident que, sous la même réserve, *l'intensité de notre émotion croîtra avec l'intensité de la distinction*, si l'on peut ainsi parler. Faible au début et encore comparable à la jouissance sensorielle dans le joli; plus puissante et la reléguant tout à fait à l'arrière-plan dans le beau, l'émotion atteint parfois, devant

(1) Jouffroy, *Cours d'esthétique*, XLe leçon (p. 316-319, de l'édit. de 1843). — Lessing, *Laocoon*, *passim*, notamment p. 59 de la trad. Courtin (1866, Hachette). — Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, liv. VI, chap. VI (t. III, p. 195 et suiv. de la trad. Hubert, DCCLXXXIX). La valeur de l'Apollon est, nous dit-on, vivement contestée aujourd'hui.

la révélation d'une supériorité extraordinaire ou écrasante, la limite extrême au delà de laquelle elle changerait de signe et deviendrait angoissante et douloureuse: c'est le *sublime*. Cette supériorité peut être physique ou morale, et, dans le premier cas, mathématique ou dynamique, si l'on tient à cette subdivision parfaitement superflue.

L'impression sensorielle, déjà presque entièrement négligeable dans le beau, n'entre plus en ligne de compte ici ; elle peut même être franchement pénible ; mais cela ne nous paraît pas indispensable, quoiqu'on en ait dit. Quel que soit d'ailleurs le caractère de l'excitation, il ne faut pas perdre de vue que le sublime, étant une forme de l'émotion esthétique, doit nécessairement être un *plaisir* et non une souffrance. Nous n'admettons même pas qu'il puisse être une combinaison (consciente) des deux. Si l'intensité du premier n'est pas suffisante pour abolir la conscience de la seconde, il y a simplement conflit entre deux émotions et le sublime n'est pas atteint; car le propre du sublime est précisément de s'imposer à nous, de nous « empoigner », de nous fasciner, c'est-à-dire de nous enlever à ce point le sentiment de la réalité, que nous n'apercevions plus ce qu'elle peut avoir d'atroce ou de redoutable. Cette propriété, il la partage avec toutes les émotions extrêmes; mais ce n'est pas là un motif plausible pour les confondre. La violence même de l'ébranlement explique de la façon la plus naturelle le malaise (tristesse, angoisse, vertige) que beaucoup d'auteurs signalent comme inséparable du sublime,

sans qu'il soit nécessaire de recourir à ce fait exceptionnel d'une jouissance tirant son origine d'une douleur. Au surplus, est-il bien certain que ce trouble soit aussi constant qu'on se plaît à le répéter?

Il suit de là qu'il y a antagonisme entre le sentiment du sublime et les émotions qui dérivent de la conservation de soi ou de la peur : crainte, terreur, horreur, etc. Ce n'est pas à dire que les objets sublimes ne puissent être en même temps effrayants ; mais ce caractère est si loin de leur être essentiel que, s'il se présente, ou bien l'émotion du sublime nous enlève la conscience du danger, ou bien celle-ci subsiste et fait obstacle à l'émotion esthétique. En d'autres termes, pour parler le langage précis des physiologistes, ou bien les manifestations réflexes défensives, dont les centres sont localisés dans le bulbe, suivent librement leur cours, et le résultat est un sentiment de terreur; ou bien les couches corticales possèdent une force d'inhibition suffisante pour arrêter les réflexes bulbaires, auquel cas seulement l'émotion du sublime apparaît. Aussi longtemps que l'homme tremble devant les puissances cosmiques, à qui fera-t-on croire qu'il soit en état de les admirer et de les trouver sublimes? Plus tard seulement, lorsque sa force d'âme l'a placé au-dessus des terreurs superstitieuses de ses ancêtres; lorsque l'habitude l'a familiarisé avec les plus redoutables agents naturels, ou que la science lui en a révélé le mécanisme, en lui enseignant les moyens de s'en garantir, il se laisse toucher par le spectacle grandiose de leurs effets. S'il en était autrement, le sentiment du

sublime serait bien plus fréquent chez les sauvages et les ignorants que chez les esprits supérieurs. Qui donc s'aviserait de soutenir semblable paradoxe ? La profusion d'images sublimes dont fourmillent certaines littératures primitives, ne doit pas nous faire illusion à cet égard : ce sublime n'existe que dans *notre* imagination ; l'écrivain n'en avait pas la moindre idée.

Voici, à ce propos, quelques réflexions aussi justes que spirituelles de Francisque Sarcey. « Nous sommes victimes d'une illusion quand nous croyons, nous autres modernes, que les poètes anciens avaient beaucoup plus d'imagination que nous n'en avons nous-mêmes. Ils n'avaient sur nous que cet avantage de prendre pour des réalités les images enfantines de leur cerveau, et de les peindre naïvement comme ils les voyaient. — Dans une des hymnes que nous ont léguées les livres sacrés des Aryens, le poète s'adressant à Dieu, qu'il appelle Sôma, lui dit : C'est toi qui développes les mondes et qui étends le ciel. — On s'extasie sur la magnificence de ces métaphores. On les trouve sublimes. Quelle imagination ! quelle poésie ! s'écrie-t-on. Et moi je dirai plutôt : quelle naïveté ! Sôma est pour l'Aryen la divinité qui chasse la nuit vers l'Occident. A mesure que l'ombre se retire et que la lumière avance, les mondes se développent et le ciel s'étend aux regards de l'Aryen. Il n'y a là ni figure de rhétorique, ni effort de génie. C'est l'expression du fait lui-même et la reproduction du spectacle dont le poète, encore enfant, voit les différentes parties se dérouler sous son œil, à mesure que la lumière les envahit et

les fait sortir de l'ombre. — ... L'Aryen, comme l'Hébreu des premiers temps, considérait la nuit comme une grande toile sombre étendue sur la terre et qui se roule sur elle-même à l'approche du jour... », etc. (*Les imaginations des enfants*).

Actuellement encore, le paysan, l'homme du peuple sentent la beauté — à leur manière; mais nous ne sachions pas que le sublime des grands spectacles de l'univers les impressionne esthétiquement : ou bien ils n'en comprennent pas l'incomparable grandeur, ou bien, s'ils la voient, c'est pour en concevoir de l'inquiétude ou de l'effroi. Il est donc faux de prétendre, comme on l'a fait, que le progrès ait pour effet d'émousser le sentiment du sublime. C'est tout le contraire qui est vrai : il n'y a pas de source plus féconde de sublime que la science, lorsqu'on saura l'exploiter au profit de l'émotion; l'antiquité n'a guère connu que la sublimité morale.

Qu'on ne se méprenne pas au sens de ces lignes. Nous n'entonnons pas ici l'habituel dithyrambe sur la sublimité de la science; celle-ci n'est ni belle, ni laide (si ce n'est au figuré) ; elle se contente d'être vraie. L'impartialité indispensable à l'observateur digne de ce nom lui fait un devoir d'éliminer rigoureusement tout élément personnel et surtout affectif : le point de vue du savant est juste à l'opposé du point de vue de l'artiste. Mais la science, qui se garde de l'émotion avec un soin si jaloux, favorise cependant la production de la jouissance esthétique et particulièrement de sa forme la plus haute, le sublime : directement, en nous révélant la puissance vertigineuse des énergies

cosmiques, en nous les montrant à l'œuvre jusque dans les êtres les plus infimes ; indirectement, en nous affranchissant vis-à-vis d'elles de toute terreur qui ferait obstacle à la genèse du plaisir. Dès que cette puissance, que le savant exprime en mesures, se traduit en *images*, le sentiment du sublime apparaît (1). Or n'est-il pas dans ce cas absolument pur de tout mélange de crainte, et n'est-ce pas la preuve que celle-ci n'a rien de commun avec lui ?

Il est d'ailleurs un fait qui marque nettement l'opposition irréductible entre le sublime et les émotions nées de la peur. De toutes les grandes scènes de la nature, une seule, à notre connaissance, n'a jamais été proclamée sublime : le tremblement de terre — parce qu'il n'est peut-être pas un homme qui puisse le contempler sans terreur.

Le sublime n'est donc que le suprême degré du beau. Il possède tous les éléments du beau et n'en renferme aucun qui soit étranger à celui-ci. Mais ils sont portés en lui à leur maximum de puissance ; de là cette idée d'infini ou d'immensité par laquelle on le définit généralement. Une série de gradations, le *noble*, le *grand*, le *pompeux*, le *majestueux*, le *magnifique*, le *grandiose*, etc., marquent l'intensité croissante de l'émotion et les rattachent l'un à l'autre. — Ajoutons que,

(1) En fait, c'est ce qui se produira généralement, à moins d'une faiblesse particulière de l'imagination, par suite de l'identité fondamentale de l'idée et de l'image.

Le rôle indirect de la science dans la genèse du sublime n'est qu'un cas spécial de celui que nous lui avons reconnu dans la genèse du beau en général, par l'élimination des causes de répulsion ou de *laideur*. Voy. ci-dessus, chap. v.

comme le mot *beau*, le mot *sublime* s'applique aussi à des cas qui n'ont aucun rapport avec l'esthétique ; il désigne alors toute chose qui dépasse notablement notre moyenne mesure.

II

Ainsi, progressivement, insensiblement, par la diffusion de l'excitation dans des couches de plus en plus élevées et l'intensification de l'émotion qui en résulte, nous passons de la sensation simplement agréable au summum de la jouissance esthétique. Le tableau de cette évolution peut s'établir comme suit, en ne tenant compte que des moyennes. (Rappelons que l'excitation qui dans le premier cas peut être *quelconque*, résulte, dans les suivants, de la *perception d'une distinction*.)

I. — L'excitation aboutit à une impression exclusivement sensorielle ; elle est nécessairement agréable : *sensation simplement agréable* ;

II. — L'excitation aboutit à une émotion proprement dite (*plaisir esthétique*) :

- *A.* — Émotion faible ; l'impression sensorielle lui reste comparable ; l'excitation est nécessairement agréable : *sentiment du joli* ;
- *B.* — Émotion forte ; impression sensorielle négligeable ; excitation agréable ou en partie désagréable : *sentiment du beau* ;
- *C.* — Émotion extrême ; impression sensorielle à peine consciente ou inconsciente ; l'excitation peut être absolument désagréable : *sentiment du sublime*.

Il résulte de là que le joli, le beau et le sublime, différant essentiellement par l'intensité de l'émotion, tiennent bien plutôt au régime mental du sujet qu'à l'objet lui-même. Pas plus que le plaisir dont ils sont les formes, ils n'ont d'existence objective.

On peut en conclure aussi que l'égoïsme qui fait le fond de l'*agréable*, où s'affirment uniquement nos préférences personnelles, entre encore pour une large part dans le plaisir du *joli*, mais s'efface de plus en plus dans l'émotion du *beau*, où nous nous laissons dominer par l'objet, pour s'évanouir entièrement en présence du *sublime*, qui nous fait perdre jusqu'au sentiment de notre situation. C'est ce qui explique la valeur sociale et morale du beau et du sublime, et l'influence funeste, amollissante, du joli dans les arts et dans la société. Non seulement ce dernier n'aboutit qu'à une quantité moindre d'émotion ; mais, par les préoccupations égoïstes qu'il y mêle, il est incapable d'éveiller la sympathie sous ses manifestations les plus hautes et les plus pures. Le joli ne fait naître que le désir ; le beau appelle l'amour, la générosité, le dévouement ; le sublime trempe les âmes pour l'héroïsme et pour le sacrifice.

Le tableau ci-dessus semble, à première vue, indiquer que l'homme s'est élevé graduellement et successivement de l'agréable au joli, puis au beau, puis au sublime, à mesure que son émotion se dégageait des impressions des sens. En est-il réellement ainsi ?

En ce qui concerne le sentiment du sublime, la réponse n'est pas douteuse. Combien de siècles n'ont pas dû s'écouler entre le moment où l'homme a ressenti pour la

première fois le plaisir de se distinguer, et celui où, libre de ses terreurs, il put admirer *esthétiquement* la puissance de la nature ou la force morale de son semblable?

Quant au joli, l'affirmative est beaucoup moins certaine. Il est difficile d'imaginer ce qui, au début de l'évolution, pouvait le séparer du beau, dont la formule ne renfermait encore aucun facteur intellectuel ou éthique, puisque la démarcation que nous traçons entre les deux sentiments tient précisément à la présence ou à l'absence de ces derniers. Il est tout aussi difficile, avec l'idée que nous nous faisons actuellement de cette nuance, d'attribuer uniquement aux primitifs le goût du joli, à l'exclusion de celui du beau. Le joli n'a vraisemblablement de sens que pour les peuples à développement esthétique très avancé; il désigne alors (sous le nom de *grâces* et, plus tard, de *joli*) ce genre de beauté inférieure que nous avons défini plus haut, par opposition à la beauté pleine ou normale. Dans l'évolution individuelle du beau chez nos races supérieures, le goût du joli précède, il est vrai, celui du beau et même, dans beaucoup de cas, le goût ne va guère au delà. Mais l'anomalie peut très bien n'être qu'apparente, car l'enfant et l'homme peu cultivé ne font pas la distinction entre les deux nuances de sentiment. S'ils emploient le mot joli, c'est comme équivalent de beau ; pour eux, tout ce qui est cause de jouissance esthétique est beau, et c'est *nous*, les voyant s'adresser à des sources de plaisir que *nous* trouvons inférieures, qui leur concédons simplement le goût du joli.

CHAPITRE VIII

L'ART

On a vu plus haut comment la *tendance au mieux* donne naissance à l'idéal. Or, toute tendance n'est qu'un mouvement ou un arrêt de mouvement à l'état naissant (Ribot). L'idéal tend donc naturellement à se traduire en acte, avec d'autant plus de force que sa forme est plus concrète ; l'esprit cherche à réaliser l'image qu'il a conçue : alors apparaît ce mode d'activité auquel on a donné le nom d'*art*. L'idéal étant un phénomène universel dans l'humanité, il en est de même de l'art; celui-ci embrasse *tous les cas de production volontaire du plaisir esthétique*, depuis les entailles informes qui ornent les « bâtons de commandement » préhistoriques et les hideuses parures des sauvages, jusqu'aux plus admirables chefs-d'œuvre de l'antiquité et des temps modernes.

Il n'est pas dans notre intention d'aborder dans ce chapitre les divers problèmes que soulève ce vaste domaine. Notre tâche se circonscrit d'elle-même aux points qui font l'objet spécial de cette étude : nous nous bornerons à rechercher l'origine et la significa-

tion de l'art, sans entrer dans l'analyse de ses facteurs.

I

Le besoin de distinction — sous sa forme sexuelle ou sociale — nous fournit une explication très naturelle de l'origine des arts. Quelques mots seulement sur ce sujet qui a été déjà effleuré à plusieurs reprises au cours de ces pages.

L'*architecture* et la *sculpture* furent industrielles avant d'être artistiques; l'homme dut se créer ou aménager des refuges, façonner des armes et des instruments avant de songer à les orner. Et les premiers ornements furent vraisemblablement une simple marque de propriété personnelle ou commune — quelque chose dans le genre des paraphes compliqués qui ont été longtemps regardés comme le *nec plus ultra* du talent calligraphique — qu'on prodigua surtout sur les demeures et les objets affectés au service des chefs ou des dieux (1). La production sculpturale (et picturale) des animaux, des plantes et même des objets inanimés, pourrait très bien n'avoir été, au début, que la traduction graphique du nom ou du totem d'un homme ou d'une tribu, deux choses qui sont éminemment des marques distinctives. Les intentions esthétiques ne vinrent qu'ensuite, dérivant du plaisir de se distinguer. De nos jours encore, en présence de nombreux spécimens de « l'art » des sauvages, n'est-on pas tenté de se

(1) *Supra*, p. 155-156; 182.

demander si l'exécutant a eu réellement en vue autre chose que de donner à l'objet qui lui appartient un signe permettant de le reconnaître aisément?

L'invention de la *peinture* tient sans doute à des causes plus complexes. Outre l'utilité qui précède, le rôle de protection et de marques personnelles (tatouages-peintures) déjà signalé, elle répond directement, dans les cas où elle est appliquée à la parure, à un but de sélection sexuelle ou sociale.

La *danse* est, avec le chant, le seul art où l'animal puisse entrer en comparaison avec l'homme. Comme nous l'avons dit en examinant les hypothèses de Ribot et de Sergi, il faudrait donc de très sérieux arguments pour repousser la communauté d'origine dans les deux cas. Jusqu'à preuve du contraire, nous tiendrons celle-ci pour assurée et considérerons la danse comme étant, primitivement, l'analogue des danses et parades d'amour si fréquentes chez les animaux. Destinée à faire valoir les mérites divers du danseur, il était naturel qu'elle utilisât, en outre du simple étalage plastique des qualités corporelles de l'exécutant, tous les moyens propres à mettre celui-ci en relief; par là s'expliquent: l'emploi d'ornements, de peintures, d'accessoires variés; l'émission de sons modulés et, plus tard, l'accompagnement de mélopées, puis de véritables chants, où chacun vante son habileté et ses prouesses ; enfin, la simulation des actes principaux de la vie, pour donner l'occasion d'y faire montre d'adresse ou de force. A l'aube de la société humaine, la concurrence sexuelle seule faisait naître le désir de se distinguer, de l'emporter sur ses ri-

vaux; mais, avec les progrès de la sociabilité, le besoin de distinction ou de prééminence ne tarda pas à se manifester dans une foule d'autres cas, tout en demeurant, sous ces formes nouvelles, un élément décisif de succès dans la lutte pour la conquête de la femme. C'est ainsi que la danse, gagnant en importance conjointement avec le besoin qu'elle traduisait, a fini par acquérir la valeur sociale qu'on lui accorde fréquemment dans les civilisations inférieures.

On admet communément que la *musique* et la *poésie* furent au début étroitement unies à la danse et ne s'en séparèrent que très tard. Il est donc logique de les faire dériver de la même source. « Les tons musicaux et le rythme, écrit Darwin (p. 626), étaient employés par les ancêtres semi-humains de l'homme, pendant la saison des amours, alors que tous les animaux sont entraînés par l'amour et aussi par la jalousie, la rivalité, ou le triomphe... Lorsque l'orateur passionné, le barde ou le musicien, par ses tons variés et ses cadences, éveille chez ses auditeurs les émotions les plus vives, il ne se doute pas qu'il emploie les moyens dont se servaient, à une époque extrêmement reculée, ses ancêtres semi-humains pour exciter leurs passions ardentes, pendant leurs rivalités et leurs assiduités réciproques. » — Cette question si intéressante et si controversée de l'origine de la musique demanderait une étude particulière; nous espérons l'entreprendre quelque jour. Pour le moment, nous nous bornons à transcrire encore ces lignes de Ch. Darwin contre l'idée de faire sortir musique et poésie de « l'exaltation

plus grande du langage naturel des émotions » (1). L'argument nous semble sans réplique. « Nous avons raison de supposer que le langage articulé est une des dernières et certainement une des plus sublimes acquisitions de l'homme ; or, comme le pouvoir instinctif de produire des notes et des rythmes musicaux existe dans des classes très inférieures de la série animale, il serait absolument contraire au principe de l'évolution d'admettre que la faculté musicale de l'homme a pour origine les diverses modulations employées dans le langage de la passion » (p. 626).

Est-il nécessaire de répéter que, en ce qui concerne l'apparition des mouvements et des émissions de sons (comme, en général, de tous les caractères sexuels secondaires), l'hypothèse de Sergi, qui y voit de simples « réflexes dérivés de la diffusion des excitations », n'a rien d'invraisemblable? Il n'en demeure pas moins acquis, de son propre aveu (2), que la sélection est la cause de leur développement, de leur fixation et de leur perfectionnement, c'est-à-dire de l'*art*.

II

On peut ramener à trois les conditions que nous exigeons de l'artiste ou que nous prétendons retrouver dans son œuvre :

(1) Voy. Spencer, *Essais*, I, p. 397 et suiv. — A rapprocher du raisonnement de Darwin les réflexions de Houzeau sur l'analogie constatée entre la musique rudimentaire des chimpanzés noirs et celle des sauvages (ci-dessus, p. 234).

(2) Voy. *Psychologie physiologique*, p. 368.

1° *L'émotion.* — Agréable ou désagréable, celle-ci est, en effet, la base de l'esthétique. Ni le beau, ni le laid n'ont de sens en dehors d'elle. Elle crée un abîme entre l'art et la science : autant cette dernière multiplie les précautions pour écarter tout élément affectif et personnel, autant le premier est avide d'émotion. Chez l'artiste tout part de l'émotion et aboutit à une émotion. *Si vis me flere, dolendum est primo tibi.* L'impassibilité qu'affectent certains écrivains est le contre-pied de l'art; leurs œuvres ne peuvent qu'en souffrir. Mais si l'impassibilité est réelle, tout caractère esthétique fait défaut, encore que l'imagination du spectateur ou de l'auditeur fasse naître en lui l'émotion absente de l'œuvre. C'est ainsi que les grandioses hypothèses sur l'origine des mondes ou des espèces, l'unité des forces physiques, etc., peuvent provoquer en nous des émotions esthétiques, sans qu'il soit possible de considérer les traités d'astronomie, de biologie ou de physique, comme des objets d'art.

Pour que l'émotion soit *réelle*, il va de soi qu'elle doit être *sincère*. Théoriquement l'artiste est seul juge de ce point, en sorte qu'une émotion exceptionnelle, anormale, mais effectivement éprouvée par celui qui l'a rendue, n'enlèverait rien à la valeur de son œuvre. Mais, en pratique, il est impossible de pousser les choses aussi loin et de reconnaître un mérite quelconque aux extravagances d'un névrosé ou d'un fou. En cette matière, on a eu déjà l'occasion de le remarquer, l'apparence a plus d'importance encore que la réalité. Une sensation de ce genre risquerait fort d'être tenue

pour inexistante ; en tout cas, elle ne se communiquerait pas et l'œuvre perdrait toute signification sociale. Cela revient à dire que l'émotion artistique n'a de valeur que dans la mesure où elle est *communicable*.

2° *La personnalité*. — L'artiste doit comprendre, sentir et rendre de façon personnelle, originale. C'est là ce qu'on appelle le *style*. Les artistes médiocres, qui n'ont pas de personnalité, n'ont pas de style, mais seulement une *manière*, c'est-à-dire un ensemble de procédés (Véron). Cette condition est intimement liée à la précédente, car l'émotion est chose éminemment personnelle; mais, chez la plupart des hommes, elle diffère peu de l'un à l'autre, tandis que chez l'artiste, elle doit *se distinguer* de celle de la foule, si pas en nature, du moins en profondeur et en netteté. L'originalité de l'émotion, si elle est réelle, entraîne nécessairement celle de l'exécution, pourvu qu'une éducation trop dogmatique n'ait pas faussé les qualités naturelles de l'artiste.

La personnalité fait que l'art est une *interprétation* et jamais une copie, même quand il imite; c'est, suivant la formule de Bacon, l'homme ajoutant son âme à la nature, *homo additus naturæ*. Cette question de l'imitation paraît avoir préoccupé outre mesure bon nombre de théoriciens de l'esthétique. Quelle est la source du plaisir qu'elle nous procure? Comment l'imitation d'une chose laide peut-elle nous causer une jouissance? Questions bien oiseuses à notre avis, et dont la seconde est un véritable non-sens, s'il faut prendre au sérieux le terme d'imitation! Car il faut

choisir : ou bien l'imitation nous plaît en elle-même, parce qu'elle est exacte et d'autant qu'elle est plus exacte — alors, comme on l'a dit et répété, les maîtres les plus incontestés restent bien en dessous du premier cinématographe ou kinétophone venu; ou bien elle nous plaît par ce que l'artiste y a mis de lui-même et, dans ce cas, il est clair que c'est sa personnalité que nous admirons, non le plus ou moins de fidélité de sa reproduction. L'imitation n'est donc et ne peut être qu'un *moyen*, imposé à l'artiste par son sujet même, employé par lui pour nous donner l'illusion de la réalité ou pour rehausser les qualités particulières de son œuvre, et parfois, mais seulement dans un genre très inférieur, destiné à faire valoir la perfection de sa technique.

3° *Le caractère.* — Le grand artiste ne se borne pas à mettre en relief quelques détails superficiels qui accrochent au passage notre œil ou notre oreille, sans éveiller un nombre d'idées suffisant pour retenir et captiver notre attention. Il sait discerner et rendre ce qui fait la valeur propre d'une chose, c'est-à-dire ce qui lui assigne une place à part, ce qui l'originalise à quelque degré dans son espèce, ou mieux encore ce qui fait d'elle un type ou un modèle de cette espèce — en un mot, ce qui la *distingue* d'une manière partielle ou absolue. Pourvu que l'objet soit quelque peu élevé dans la série animale et surtout humaine, on comprend quel monde de pensées, d'images, de sentiments, pareille représentation peut évoquer en nous.

Mais il ne faut pas perdre de vue l'opposition radi-

cale qui existe entre l'art et la science. Le savant, lui aussi, cherche la *caractéristique* des choses ; mais il la cherche en elle-même, abstraction faite de l'homme (pour autant que cela est possible) ; tandis que ce qui importe à l'artiste, c'est précisément ce point de vue humain : pour lui tout part de l'homme et aboutit à l'homme ; sa conception de l'univers est par essence *anthropocentrique*. Cette caractéristique, comme toute autre qualité distinctive, n'a de valeur que pour autant qu'elle le frappe et l'émeuve, ou plutôt elle consiste uniquement dans ce qui le frappe et l'émeut. C'est cela qu'il doit s'efforcer de découvrir et de traduire dans son œuvre.

Il ne s'agit donc nullement pour lui de nous révéler « l'essence des choses », comme l'ont cru beaucoup de philosophes : à supposer qu'il y ait une « essence des choses », la science seule posséderait la méthode et l'impartialité nécessaires pour la déterminer. La vérité dans l'art est toute subjective, car elle est celle de l'émotion et toute émotion sincère est vraie par cela même. — Il suit de là que le *caractère* n'existe pas dans les choses : tel objet distingué par une personne ou par une époque, aura du caractère pour elle ; pour telle autre, il n'en aura pas. A la différence de la *définition* scientifique, l'*expression* artistique est éminemment variable.

L'œuvre d'art — au moins sous sa forme la plus élevée — suppose-t-elle la réunion de ces trois conditions : émotion, personnalité, caractère, ou tire-t-elle sa valeur tantôt de l'une, tantôt de l'autre ? Sur ce point, les avis semblent assez partagés et l'on pourrait

disserter longuement à ce sujet. Il nous suffira de constater que les divergences sont plus apparentes que réelles. D'une part, en effet, il ne se trouverait plus personne pour contester aujourd'hui le rôle capital de l'émotion dans tout le domaine de l'esthétique, comme cela s'est vu autrefois (Kant, Diderot). « La nécessité pour l'artiste de sentir vivement et sincèrement, écrit Ribot, est d'une telle évidence que je n'ai pas à insister sur pareille banalité » (p. 352). D'autre part, personnalité et caractère sont, au fond, les deux faces d'une seule et même idée : l'émotion de l'artiste (et partant son expression) *se distingue* de celle du vulgaire, à la fois subjectivement, en ce qu'elle est plus vive et plus profonde, et objectivement, en ce qu'elle est déterminée par des choses qui passent inaperçues du plus grand nombre.

L'étude de la production artistique nous ramène donc à notre point de départ : le sentiment du beau dans l'art, comme ailleurs, est, en dernière analyse, le plaisir qui naît de la perception d'une distinction, et chez l'artiste, et dans son œuvre. Ici toutefois, la simple distinction ne suffit pas : à raison du caractère social de l'art, elle doit consister nécessairement en une *supériorité*, sinon en une *perfection* réelles. La distinction (et le plaisir qui en résulte) augmente en proportion de celles-ci, pour atteindre son maximum dans l'œuvre sublime et chez l'artiste de génie. C'est là l'unique critérium — bien élastique, à la vérité — qui sépare les créations artistiques de l'activité esthétique en général. Tout autre serait arbitraire.

III

De ce qui précède, il faut conclure que le beau est bien le véritable *principe* de l'art, comme cela a été admis de tous temps. Non certes, le beau « décoratif » ou « récréatif », borné aux jouissances de l'œil et de l'oreille, tel que l'entendait Eug. Véron, quand il le déclarait indigne de l'art supérieur, expressif — mais l'émotion née du besoin de distinction, quel que soit, au point de vue sensoriel, le caractère de l'excitation qui lui donne naissance.

L'objection que l'on prétend tirer de l'emploi du *laid* dans les beaux-arts repose en grande partie sur un malentendu. Nous avons établi, dans le chapitre v, que la laideur ne se rattache pas, comme le beau, à un principe unique; elle dépend de causes extrêmement variées qui, pour une raison quelconque, souvent fort étrangère à l'esthétique, font obstacle à la production du plaisir. Que, par un moyen également quelconque, l'artiste fasse disparaître cet obstacle ou l'atténue dans une large mesure, la laideur disparaît ou s'atténue du même coup. L'emploi esthétique du laid, *comme tel*, ne se présente, à proprement parler, que dans des cas qui relèvent plus de la pathologie que de l'art. — Entrons dans quelques explications à ce sujet.

Il est de toute évidence que, ni dans les beaux-arts, ni ailleurs, la laideur ne peut être la *fin* de l'activité esthétique. L'homme poursuit le plaisir, jamais la dou-

leur. Sous l'empire de circonstances exceptionnelles, il peut se faire que l'*optimum* se déplace — comme se déplace l'*optimum* d'action des poisons durant la maladie — en sorte qu'une incitation qui serait douloureuse à l'état normal, provoque un sentiment de plaisir et soit recherchée pour cela ; un mode adverse de déplacement peut aussi se présenter, lorsqu'une excitation normalement agréable est perçue comme pénible (1); mais il est inconcevable qu'un organisme recherche la souffrance pour elle-même, c'est-à-dire ce qui lui est contraire.

Cela posé, rappelons que la laideur a une double origine : elle est négative ou positive, suivant que l'excitation n'atteint pas l'intensité favorable à l'apparition du plaisir ou qu'elle la dépasse. Il va de soi que la laideur négative n'est susceptible d'aucun emploi artistique, si elle est réelle : toute chose qui manque effectivement de cachet ou de caractère, toute émotion dépourvue d'originalité, ne sont pas matière d'art; l'incompatibilité est absolue. En ce qui concerne la laideur positive, les apparences seules diffèrent. Il ne faut pas oublier, en effet, que ni le plaisir, ni la douleur ne sont nécessairement simples ; très fréquemment (peut-être même toujours) le ton affectif d'une excitation est la résultante de sollicitations en sens divers, qui se superposent ou se neutralisent dans une certaine proportion. Or — si l'on fait abstraction des cas, malheureusement trop communs à notre époque,

(1) Sur ces plaisirs et douleurs morbides, voy. Ribot, p. I, chap. IV.

où l'amour du laid tient à cette perversion morbide de la conscience dont nous venons de parler, et doit être considéré avec Ribot (1) comme « la forme esthétique du *plaisir de la douleur* » — on peut affirmer hardiment que, toutes et quantes fois l'emploi du laid est normal et légitime, l'excitation, prise dans son ensemble, aboutit à une jouissance. Ces conditions se réalisent quand l'intervention du laid a pour effet de prêter à l'œuvre une apparence de réalité, de vérité ou de vie; de rehausser, par le contraste, l'éclat ou la vigueur des autres parties, etc.; ou bien quand le sentiment pénible qui en résulte est écarté ou émoussé par un intérêt scientifique ou moral (étude d'un caractère, d'un milieu, d'une époque) et, plus souvent encore, par l'éveil de la sympathie. L'impression totale est alors agréable et c'est seulement en vertu d'une abstraction que nous pouvons parler de laideur dans ce cas; en réalité cette laideur n'en est pas une, puisqu'il y a plaisir et non souffrance.

L'art est la forme sociale du beau. Le goût du beau peut se concevoir chez des êtres isolés: il existe, comme nous le savons, plus ou moins conscient, chez nombre d'animaux; mais aucun art proprement dit n'apparaît dans ce cas; l'art est un produit de la société. De là vient que l'un des facteurs de l'émotion, la *sympathie*, introduite dans la formule primitive par les progrès de la sociabilité, tend à prendre ici une importance énorme — parfois même disproportionnée, comme dans beau-

(1) Sur l'introduction du laid dans les arts par des manifestations plus ou moins pathologiques, voyez notamment p. 353.

coup de spectacles tragiques dont l'attrait repose presque exclusivement sur la pitié qu'ils inspirent.

La sympathie active est la source de l'*expression*. Ému sympathiquement par les sentiments qu'excite en lui l'homme, l'animal ou l'objet inanimé, l'artiste les traduit dans son œuvre. Son art se fait expressif pour rendre son émotion et nous la faire partager ; car comment partager un sentiment dont rien n'annoncerait l'existence ? Il serait pour nous comme s'il n'était pas. Tout art digne de ce nom est nécessairement expressif ; le contraire impliquerait l'absence d'émotion chez l'artiste, ce qui est absurde. Mais les sentiments qui émeuvent l'artiste et que son œuvre reflète, sont éminemment variables avec les individus, les peuples, les époques : l'idéal classique visait surtout à l'expression des sentiments généraux et élevés ; l'extension croissante de la sympathie depuis le début de l'ère chrétienne, permet à l'art moderne d'embrasser presque tout le domaine de la sensibilité animale — peut-être avec une tendance excessive aux particularités, aux singularités.

D'un autre côté, le besoin de sympathie est très vif chez l'artiste ; l'approbation et l'admiration lui sont indispensables, au point de les payer parfois de concessions fâcheuses. Combien sont-ils ceux qui ont de leur génie une conscience assez sûre pour braver l'indifférence ou l'hostilité de leur génération, pour attendre avec confiance la gloire méritée que leur réserve l'avenir ? Le prétendu dédain qu'on affecte des jugements de la foule n'est bien souvent que dépit de

n'avoir su lui plaire — ou pis encore. « Celui qui affiche du mépris pour ce Minos protéiforme, anonyme, irresponsable et omnipotent, dit Pilo, celui-là est ou un anormal, ou un poseur, ou un menteur, ou un illusionné » (p. 166).

C'est ce large courant de sympathie qui fait la valeur et la noblesse de l'art. Sans lui, il n'est qu'un amusement frivole, une distraction d'esprits oisifs, une perte de temps et d'efforts précieux sans aucun profit pour la société; en un mot, un *jeu*, qui ne diffère réellement des autres que « par la nature des matériaux employés ». Par lui, il est une *force sociale*; il concourt au but commun de l'humanité.

La seule fin positive que l'observation permette d'assigner à l'activité de tout être, est le *plaisir* ou, sous une forme plus générale et plus haute, le *bonheur*. Cela est vrai pour l'animal comme pour l'homme, pour le civilisé comme pour le sauvage — dans l'hypothèse spiritualiste comme dans l'hypothèse matérialiste : si l'homme n'est pas pure matière, s'il est doué d'une âme immortelle et libre, responsable de ses actions, le bonheur pour lui n'est-il pas dans une vie conforme à sa nature spirituelle ? Tout être agit, en effet, poussé par ce que nous nommons tendances ou besoins ; ses actes ont pour objet leur satisfaction ; l'impossibilité de les assouvir entraîne pour lui le péril, la souffrance et, à un degré plus élevé, la mort. Cette poursuite universelle du bonheur s'est exaspérée chez l'homme de toute la puissance que lui confèrent sa conscience et son intelligence. Comprimée, refoulée par les misères de

l'heure présente, elle se réfugie, jamais vaincue, jamais lassée, dans le mystérieux avenir, s'objective en de chimériques paradis, se concrète en d'utopiques âges d'or. La qualité de cet idéal peut varier avec le niveau mental des races et des individus ; mais, quel qu'il soit, toutes les énergies de l'homme sont tendues incessamment vers lui et, grâce à la société, l'homme n'est pas isolé dans cette lutte ; les efforts de tous, sauf les cas de déviation, contribuent au bonheur de tous. Le but visible, palpable, de la société, c'est le plus grand bonheur du plus grand nombre.

Les diverses branches de l'activité humaine y coopèrent d'autant plus efficacement qu'elles sont plus élevées ; avant toutes, la science, la morale et l'art. Or, tandis que l'influence des deux premières s'exerce, en général, d'une manière indirecte, par l'amélioration des conditions économiques ou sociales, l'art mène droit au résultat souhaité ; il *crée* les émotions les plus puissantes, les plus complètes et les plus facilement communicables. Sans médire aucunement des jouissances scientifiques et morales — nul moins que nous n'y serait disposé — cette triple supériorité des jouissances artistiques nous paraît incontestable. Les premières sont normalement trop intellectualisées pour posséder un grand pouvoir affectif ; elles s'accompagnent inévitablement de la conscience d'une limitation (sentiment de notre ignorance), qui nous en fait désirer sans cesse de nouvelles et les émousse bientôt par le renouvellement ; enfin on sait à combien peu de personnes elles sont accessibles. Il en est de même des satisfactions

morales, quoiqu'à un moindre degré ; mais rien de pareil ne se manifeste dans le plaisir que nous procurent les chefs-d'œuvre de l'art.

Celui-ci nous apparaît donc comme l'une des formes *essentielles* du perfectionnement social, la plus haute peut-être, parce qu'elle est directement adaptée au but même de l'humanité. A la formule prétentieuse et vide de certaine école contemporaine, « l'art pour l'art », l'expérience substitue celle que le clair génie de Platon exprimait déjà dans le *Banquet : l'art pour le bonheur*. Toute crainte de le voir disparaître ou seulement perdre de son importance en proportion du développement des sciences et de la civilisation, est imaginaire ; fleur exquise que le progrès seul fait croître et s'épanouir, il continuera d'embellir la route que ses sœurs aplanissent incessamment devant nous.

Si l'art a pour principe le beau ; si sa fin est le plaisir ; si d'autre part il n'existe aucun lien nécessaire entre la moralité et la beauté (1), il n'y a pas plus de raisons pour exiger de l'artiste des intentions et de son œuvre une portée morales que pour leur imposer, par exemple, un but scientifique ou économique. Dans la conquête du bonheur, l'art a son rôle et ses voies propres ; il ne doit se mettre au service de qui que ce soit.

Assurément, cette indépendance est toute relative. Elle ne va pas jusqu'à l'affranchir des lois essentielles de l'éthique — pas plus d'ailleurs que des vérités élé-

(1) *Supra*, p. 189 et suiv.

mentaires de la science; les unes et les autres sont, en général, trop profondément gravées dans notre être psychique, au moins chez cette élite à qui vont toutes ses préférences, pour que leur violation soit compatible avec le plaisir. Les considérations qui devraient empêcher les auteurs naturalistes de traiter certains sujets — comme *La fille Élisa* — a dit Brunetière, sont « purement morales, nullement esthétiques, et on a tort de les confondre. On a tort de leur reprocher au nom du bon goût ce qu'on pourrait leur reprocher au nom de la morale publique » (*Le naturalisme au théâtre*). Nous avons quelques scrupules à l'égard de ce jugement. Pour rester fidèle à son but, n'est-il pas des sujets que l'art devrait s'interdire et que les nécessités de la science peuvent seules justifier? Ne pousse-t-on pas un peu loin, à notre époque, la confusion des deux domaines? Ce qui convient à la science peut très bien ne pas convenir à l'art; autre chose est d'enseigner, autre chose de plaire. Quand le savant met à nu les plaies de notre humanité, il fait œuvre utile et bonne; quand l'artiste veut que nous prenions plaisir à l'étalage de ces hontes, ne risque-t-il pas de faire œuvre mauvaise et antisociale, de marcher contre le but de son art, puisque des cerveaux et des cœurs sains ne sauraient trouver là motifs de plaisir?

Craignons pourtant de le réduire à l'emploi subalterne de professeur de bonnes mœurs : ce serait se faire de sa mission une idée bien étroite et bien mesquine. Éducateur, consolateur, profondément pitoyable et humain, créateur de joies pures et fécondes, l'art,

comme la science, porte en lui-même sa haute et large moralité. Dans les âmes esthétiquement épurées, il y a, suivant la belle parole de Schiller, de plus que le sentiment du devoir « un autre mobile, une autre force, qui plus d'une fois supplée à la vertu, quand la vertu est absente, et qui la rend plus facile quand on la possède ».

CONCLUSION

L'étude de la nature conduit inévitablement à rattacher la beauté à la fonction reproductrice. Le rôle vexillaire des organes colorés est la seule explication scientifique de la beauté des plantes. La rivalité sexuelle est l'origine incontestée de tout ce qui revêt, chez l'animal, le caractère naturel d'ornement ; l'homme, dernier venu parmi les animaux, est soumis comme eux à cette règle et, chez lui, il semble même qu'elle ne souffre aucune réserve : toutes les particularités de structure et de coloration qu'admirent les diverses races, ont été développées et fixées par voie d'élection sexuelle. *Chez les organismes supérieurs, la concurrence vitale, sous sa forme sexuelle, est la principale, sinon l'unique source de la beauté*, et, partant, *du sentiment et de l'idée de la beauté*. Que cette beauté ne soit ni sentie ni conçue comme telle chez les plantes et chez la plupart des animaux, cela importe peu, puisque chez l'homme, du moins, la perception de ces mêmes caractères sexuels secondaires s'accompagne d'une émotion et d'une idée ; car c'est, en définitive, cette émotion et cette idée *humaines* qu'il s'agit d'expliquer, l'étude des animaux et des plantes n'ayant d'autre but que de permettre de recons-

tituer plus aisément, dans des phénomènes plus simples et mieux connus, l'origine et la signification de celles-là.

Il y a là, nous y insistons à nouveau, une conséquence à laquelle il est impossible d'échapper : ou bien il faut rejeter la théorie qui fait de la sélection dite sexuelle la cause de la beauté (et renverser pour cela les conclusions des naturalistes à ce sujet), ou bien il faut admettre qu'elle explique également le sentiment et l'idée de la beauté.

Darwin l'avait nettement compris. La sélection suppose nécessairement dans le sexe qui choisit une certaine faculté d'appréciation à l'égard des attraits de l'autre sexe, et dans celui-ci, qui les emploie, une conscience plus ou moins claire de leur valeur. Telle est selon lui l'origine du sentiment esthétique. Mais cette explication, absolument satisfaisante au point de vue biologique, est insuffisante aux yeux du psychologue, car elle ne peut rendre compte de l'évolution qui s'est produite chez l'homme, étendant la notion du beau bien au delà de l'espèce et à des choses qui n'ont que peu ou point de rapport avec la sélection proprement dite. Darwin avait du reste indiqué, d'une façon très précise, la portée du principe qu'il avait découvert, en disant : « Autant que nous pouvons en juger, le sentiment pour le beau, chez la majorité des animaux, se limite aux attractions du sexe opposé » (p. 97). Or, chez l'homme, ces limites ont été prodigieusement dépassées; bornée au début à des caractères purement physiques, l'évolution esthétique n'a pas dû tarder à se porter de

plus en plus sur le terrain de la psychologie proprement dite, et l'on peut croire que, de très bonne heure, la question s'était entièrement déplacée pour rentrer exclusivement dans ce dernier domaine.

De là, l'obligation de substituer, comme nous l'avons fait, à la base physiologique de Darwin, une base psychologique que la théorie de l'émotion de James, Lange et Ribot nous offrait tout naturellement. La sélection implique l'existence d'une tendance à se distinguer en quelque manière de ses semblables, pour attirer sur soi l'attention, tendance qui, mécanique ou consciente, préexiste nécessairement au choix et sans laquelle celui-ci ne serait pas possible. Cette tendance se réalise objectivement par des manifestations diverses : mouvements, cris, chants, colorations, appendices variés, que nous avons décrits dans le chapitre Ier; traduite dans la conscience, lorsque celle-ci atteint un développement suffisant, elle se révèle subjectivement par une émotion particulière qui est l'émotion esthétique.

Cette tendance est-elle primitive ou dérivée? Il est malaisé de le décider. Le fait qu'elle se retrouve jusque dans la sphère de la physiologie végétale, semblerait témoigner en faveur de son caractère primitif. Nous ne répugnerions pas cependant à voir en elle une combinaison de l'instinct reproducteur, soit avec la tendance à dépenser le surplus des réserves organiques, particulièrement abondantes à l'époque des amours (1), soit avec celle que Ribot désigne sous le nom de *sentiment*

(1) Cette explication serait également acceptable pour les végétaux, en prenant la tendance dans sa signification strictement physiologique.

du moi (instinct de domination, de supériorité, etc.), soit même avec les deux ensemble. Mais, quelle que soit son origine, l'existence de cette tendance est incontestable au point de vue biologique, et, pour toutes les raisons qui ont été exposées, l'émotion du beau doit être tenue pour son équivalent psychologique.

Ce point établi, il reste encore bien des questions obscures dans le vaste domaine du beau — et notamment celle de l'évolution de ce sentiment. L'esquisse assurément trop simpliste que nous en avons présentée, est, dans notre pensée, une solution provisoire, appelant d'importants compléments, sinon des modifications radicales; car, en dehors du rôle des facteurs sensoriels (esthétique élémentaire). que l'on commence à entrevoir avec quelque précision, nous ne savons absolument rien du mécanisme de cette évolution. Mais n'en est-il pas de même dans les sciences biologiques? Combien de systèmes n'ont pas été émis (lamarckisme, darwinisme, sélection physiologique, etc.), dont aucun jusqu'ici n'est jugé satisfaisant. Cela n'empêche pas que le point de départ de plusieurs séries animales ne soit d'ores et déjà fixé avec une quasi-certitude, sans qu'on puisse déterminer encore comment et pourquoi s'est accomplie la transformation. A supposer donc que nos idées sur l'évolution du beau parussent inacceptables, il n'y aurait pas là une raison plausible pour rejeter en même temps le point de départ auquel nous a conduit l'observation. Si le lecteur veut bien tenir celui-ci pour acquis, nous estimons avoir atteint notre but.

